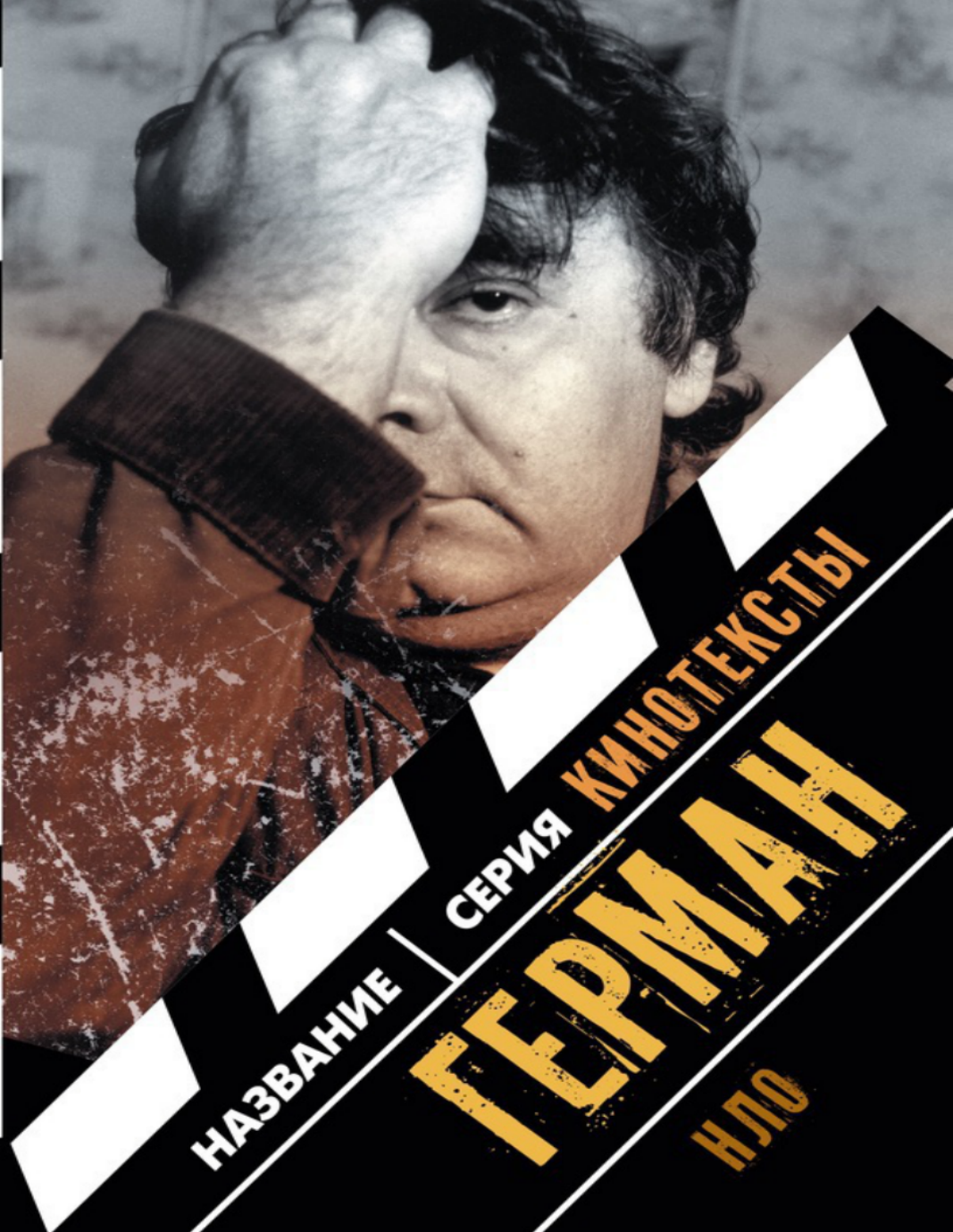




НАЗВАНИЕ

СЕРИЯ

КИНОТЕКСТЫ

ГЕРМАН

НЛО



SHOUT **IT**
SHARE

Annotation

«Проверка на дорогах», «Двадцать дней без войны», «Мой друг Иван Лапшин», «Хрусталеv, машину!» – эти фильмы, загадочные и мощные, складываются в феномен Алексея Германа. Его кинематограф – одно из самых значительных и наименее изученных явлений в мировом искусстве последнего полувека. Из многочасовых бесед с режиссером Антон Долин узнал если не все, то самое главное о происхождении мастера, его родителяx, военном детстве, оттепельной юности и мытарствах в лабиринтах советской кинематографии. Он выяснил, как рождался новый киноязык, разобрался в том, кто такие на самом деле Лапшин и Хрусталеv и чего ждать от пятой полнометражной картины Германа, работа над которой ведется уже больше десяти лет. Герои этой книги – не только сам Герман, но и многие другие: Константин Симонов и Филипп Ермаш, Ролан Быков и Андрей Миронов, Георгий Товстоногов и Евгений Шварц. Между фактом и байкой, мифом и историей, кино и литературой, эти рассказы – о памяти, времени и труде, который незаметно превращается в искусство. В книгу также включены эссе Антона Долина – своеобразный путеводитель по фильмам Германа. В приложении впервые публикуется сценарий Алексея Германа и Светланы Кармалиты, написанный по мотивам прозы Редьярда Киплинга.

- Антон Долин, Алексей Герман
 - Эффект Германа
 - I. В рубашке и с петлей на шее
 - Подлежащее. Малые планеты
 - II. Из пулемета по зрителям
 - Обстоятельство. Коммуналка
 - III. Замочная скважина
 - Определение. О любви
 - IV. Люди из Красной книги
 - Сказуемое. Ante mortem
 - V. Предел жизни
 - Дополнение. В поисках утраченного
 - ГЛАЗ ДЖУНГЛЕЙ
 - Фильмография

**Антон Долин, Алексей Герман
Герман Интервью. Эссе. Сценарий.
Книга А. Долина**

Эффект Германа (вместо предисловия)

За книгу о Германе, и тем более книгу интервью с Германом, браться было страшно. Сложный характер классика вошел в легенды, разговаривать с ним наравне невозможно – хотя бы в силу возраста... Помогло то, на чем построен каждый германовский фильм: воспоминание. Одно из первых по-настоящему сильных впечатлений из детства – от «Моего друга Ивана Лапшина». Тогда я понятия не имел, что это за кино: его показывали по телевидению и, вероятно, не в первый раз. Родители смотрели как приклеенные, я читал какую-то книгу, не обращая внимания на экран. Потом в какой-то момент мне сказали: «Смотри». И я увидел, как смутно знакомый щеголеватый человек, которого я знал по «Обыкновенному чуду», идет к другому, невыразительному, а тот называет его «дяденькой», и уже ясно, что вот-вот ударит в живот ножом. Нож толком не видно, и кровь черно-белая, но невыносимо страшно – потому что ясно: это конец. Какова смерть? Ответ чаще приходит из кино, чем из жизни. Ответ «Лапшина» – веский, убедительный. Забыть его трудно – или вовсе невозможно. Сразу ясно: то, что чуть позже тот же «дяденька» на экране опять живой, – случайность, условность. Главное уже произошло.

Есть и фамильная история. Сплав фантастического гротеска и документальной реальности в картине «Хрусталеv, машину!» позволил многим обвинить его в «невнятности». Станным образом не только автор картины, но и автор этих строк видят в этой картине не столько фантазию, сколько семейную хронику. Мой родной прадед, ученый и медик Александр Долин, работавший с академиком Павловым и бывший в Гражданскую пулеметчиком Котовского, в 1940-х был начмедом в крупном госпитале в Ленинграде. Согласно семейной легенде, во время «дела врачей» он уцелел чудом: ушел из дома на несколько дней, не сказав куда, и пришедшие его арестовывать спецслужбисты вернулись ни с чем. А потом умер Сталин.

Узнавание себя в фильме, как в зеркале, – эффект Германа.

* * *

Еще до начала интервью Герман предлагает заголовок для будущей книжки: «Шепот из подвала». Проблема в том, что на

«подпольного человека» – ни в достоевском понимании, ни в каком-либо еще – Алексей Юрьевич похож меньше всего. Под его рассказ в голове возникает другое название, из другой эпохи: «Жизнь и мнения Алексея Германа, джентльмена» – как и стерновский Тристрам, он добирается до собственного рождения едва ли к середине многочасовой беседы. И то неохотно: ведь так многое еще не сказано о времени, о родителях, о событиях, при которых он не присутствовал, и людях, которых не знал.

Первый парадокс Германа – в том, что он может показаться человеком и художником, зацикленным на себе, лишь со стороны, и очень невнимательному наблюдателю. Себя он исследует с таким же тщанием, с той же вьедливой мелочностью, что и эпоху: в его монографических сеансах психоанализа (авто)биограф – чаще врач, чем пациент. Время, как и разговор, дробится на мельчайшие частицы, Герман носится от одной крупницы к другой, пытаюсь собрать их в единое, неделимое целое. А сам он, пресловутое «Я» художника, которое принято писать исключительно заглавной буквой, в этом времени, пожалуй, вовсе растворяется.

Книг, в которых режиссеры рассказывают о себе и своем кино, бесчисленное множество. Однако все они – вероятно, за исключением бергмановской «*Laterna Magica*» (но это все-таки монологическая проза, а не диалог: автор обращается к вечности, а не интервьюеру) – строго подчинены одному правилу. Биография в них – соус к основному блюду, а в центре внимания кино. Не обязательно секреты мастерства; это могут быть и смешные случаи со съемочной площадки: презренный жанр, якобы предпочитаемый журналистами, в реальности рожден самими киношниками. Никто не любит рассказывать о личном. Каждый предпочтет рассуждать о вечном, даже если эти размышления закамouflированы под ненавязчивый треп. Герман – опровержение этого закона. Он может позволить себе заявить, что кино ему безразлично, а вот вспомнить случайную фразу, услышанную на улице, передать словами цвет чьего-то заношенного пальто, вспомнить лай соседской собаки – о, это совсем другое дело.

Перебить его невозможно. Встрепенувшись, он угрожающе или подавленно спрашивает: «Что, неинтересно?» – и недоверчиво слушает заверения в обратном. Кстати, было интересно. Каждая боковая тропинка, заставлявшая забыть о генеральной линии рассказа, открывала что-то неслыханное, за любым поворотом лабиринта поджидал сюрприз. Но невозможно и переломить режиссерскую волю человека, рассказывающего о том, что важно ему, и категорически безразличного к выстроенному тобой

сценарию разговора. Он признает только свои сценарии – даже если в титрах значится кто-то другой.

Герман очень похож на свои фильмы. Не найти лучшего воплощения германовской эстетики и этики, формального метода и философии, чем личность автора. Та же пристальность – дотошная до несуразности. Тот же парадоксальный юмор. То же сочетание высокого с низким, банального с необычайным. Тот же настойчивый, истерически-упорный поиск места, которое может – и должен – занимать в Большой Истории маленький человек. Идеализм. Фатализм. Проза факта. Поэзия подробности.

Рассказ Германа о себе – конечно, еще и роман. Владение словом (бесспорное, хоть и неочевидное в книге, записанной с голоса) – дело десятое. Куда существеннее умение увидеть человека в контексте, почувствовать и описать этот контекст, вписать героя в рамку... но так, чтобы рамка его не заслонила, не сделала слишком незначительным штрихом на монументальном фоне. Этот человек – Герман, но Герман условный, прошедший фильтры авторского сознания, вписанный в бесконечный сюжет. И, в точности как в классической русской прозе, богатство «второго плана», подчас загораживающего «первый», никак и никогда не заглушит одинокий голос человека. Это в кино Герман – неисправимый авангардист. В литературе он – адепт классической школы, пишущий и мыслящий кристально ясно, не допускающий лукавых двусмысленностей. Тот жанр, в котором он ведет рассказ о себе, – не кокетливый модернистский «Портрет художника в юности», а вечно актуальный «роман воспитания».

К кинематографу и литературе нельзя не прибавить живопись. Далекая средневековая планета из «Хроники арканарской резни» – отражение СССР и нынешней России; для Германа этот мир навеки погружен в кромешную тьму Босха. Мутанты и уроды бесконечно копошатся в Аду и не надеются пробраться на другой край Сада земных наслаждений. Румата – странная фигура из другого мира, обреченная на одиночество, как святые на босховских картинах, скорбно и недоуменно вззирающие на окружающий ужас. Однако фильм по Стругацким все-таки ближе к макабрическому покою полотен Брейгеля Старшего, чем к кошмарным фантазмам брабантского прародителя сюрреализма. Брейгелевский фетишизм в отношении детали, неожиданный переход от грубости к нежности, от метафоры – к натурализму, и грязноватый северный снег вечной средневековой зимы – все это отразилось в «Хронике арканарской резни».

Летом 2003-го я побывал на «Ленфильме» на съемках картины. В тот день не было Ярмольника. Камера отработывала

считанные движения – дублер героя полз по балке под потолком, потом спрыгивал оттуда и бежал несколько шагов к воротам. Так продолжалось целый день (возможно, процесс начался даже не накануне и завершился еще через несколько суток). Смотри на монитор, разглядывая остатки фрески на тщательной декорации черно-белого замка, я казался себе случайным гостем археологической экспедиции, раскапывающей средневековый шедевр, внезапно обнаруженный под вековыми слоями праха и пепла. Будто каждое движение дублера под прицелом камеры – ритуал, в результате которого количество перейдет в качество, и фильм родится.

Каждый фильм Германа притворяется хроникой, как и рассказанная им самим история жизни. Однако приглядишься – и из-за хроникальной фактографии покажется картина мастера северного Возрождения, будь то Босх, Брейгель или вовсе неизвестный Мастер Какого-то Алтаря.

* * *

Имя Светланы Кармалиты появляется на страницах этой книги, вероятно, недостаточно часто – но именно потому, что с первой встречи Германа с ней и до сих пор почти каждое «я» легко конвертируется в «мы». Герман – коллективная творческая единица: пишем «один», в уме «два». Кармалита – не муза, она полноценный соавтор. Сценарист, редактор, наипервейший из ассистентов на каждом этапе производства фильма. Не только жена и подруга, соратница и защитница, не только товарищ в беде и радости, но неотъемлемый элемент творческого процесса. Тот элемент (возможно, единственный), без которого нынешнего феномена под названием «Герман» попросту бы не существовало. И для самого Германа она – та интимная частица жизни, в которую посторонним допуск закрыт. Их совместная работа, их творческий симбиоз – слишком личное, слишком важное.

Беседы с Германом происходили один на один, и все равно заслуга Светланы в появлении книги интервью с ним – неоценимая, непередаваемая на язык слов. Она – ее первый читатель.

Незаменимый консультант по киноведческой части – Ирина Рубанова, автор самых точных и умных текстов о кинематографе Германа. Огромное ей спасибо.

Специальная благодарность Людмиле Каро, верному другу из Петербурга.

Интервью были записаны и расшифрованы в период с весны

по осень 2010 года. Также в книгу включены фрагменты интервью Антона Долина с Алексеем Германом, публиковавшихся в изданиях «Газета», «Труд» и «The New Times».

Фотографии предоставлены на безвозмездной основе Сергеем Аксеновым и Геннадием Авраменко, редакцией журнала «Искусство кино», Музеем кино, а также Светланой Кармалитой и Алексеем Германом, открывшими для нас семейный архив. Мы признательны им за это.

I. В рубашке и с петлей на шее

*Счастье – Комарово – Отец – Фамилия – Сталин и
Дзержинский – Откуда взялся «Хрусталев» – Родня – Сало –
Архангельск – Американцы – Первое кино – Пожары – Театр –
День Победы – Ленинград – Дело Зощенко и Ахматовой –
Аресты – Квартира и школа – Мангобей и боксер – Воры и
гопники – Проблемы*

с дисциплиной – Бегство из дома



Первый вопрос Герман задает себе сам.

Я счастливый человек или нет?

Конечно, если взять для примера человеческое существо, которое бьют батогами, то в сравнении с ним я счастлив. Рядом с каким-нибудь несчастным зэком я – победитель; трудные времена я прошел легко. Дожил до 72 лет, приспособился к этому строю и государству, даже страну эту люблю. Наград у меня полно, значков всяких много, государственные премии. Вроде все хорошо.

С другой стороны, я себя ощущаю человеком несостоявшимся и, в общем, не получившимся. Несчастливым. Почему, я понять не

могу. Вот попал я в больницу с довольно неприятным диагнозом – вода в легких. Откачали, вышел, исчезла одышка. Но ощущение воды во всем теле осталось... Вообще я человек не сильный, подверженный депрессиям. Я всегда боялся, что моя жизнь закончится по моей воле – у меня и в семье полно самоубийств. Я растерян и одинок. Многие умерли, некому позвонить, и никому ничего в этой стране не надо. Жизнь прошла крайне глупо. Унизительно глупо.

Помните, когда ощущали себя абсолютно счастливым?

Недавно я два раза падал в обморок, связанный с диабетом, – и это счастье, будто тебя подхватывают огромные руки. Если смерть такая – жди ее! А раньше... Помню самое большое счастье в моей жизни, которое уже не повторится. Я в нашей бане ночью зимой читаю «20 тысяч лье под водой» – именно так, а не «80 тысяч километров под водой»!.. Я вообще читать начал очень рано, года в четыре, – но читал примерно «Черемыш – брат героя». А Жюль Верн начался позже, в Комарово. Поскольку я провел всю войну на Севере, мне дали справку, что я подвержен туберкулезу. Нам дали там маленькую дачку, которая до сих пор стоит. Поскольку папа тогда получил Сталинскую премию, дача у нас была по адресу «Комарово, дом 1». И телефон у нас был «номер один».

Мы там поселились, и это были очень счастливые дни нашей жизни. Был белый снег, которого больше никогда не будет. Был камень у ворот – на нем я узнал, что люди живут половой жизнью. Папа писал то, из чего мы потом сделали сценарий «Торпедоносцев». Был в Комарово магазинчик, был Дом творчества, из которого ходили к нам писатели: там телефона не было, а у нас был. Евгений Шварц тогда напечатал и повесил на нашем доме объявление с категориями гостей: «Гость, который пришел во время обеденного перерыва в магазине. Гость, пришедший позвонить...», а кончалось словами «Гости, как собаки, прыгают в окно». Все читали, хихикали – и сидели у нас часами. Ходил поезд, офицеры были пьяные и очень часто просили милостыню. Папа купил старую трофейную машину «Опель Капитан».

В Комарово было три комнаты и еще огромный сарай, где я однажды нашел каску с черепом. Было дикое количество клопов – они висели гроздьями. Их морили, потом мы переехали. Папа был еще военным: помню, потому что, когда у нашей маленькой собачки была течка, сбежались все комаровские собаки, и одна из них укусила папу за ногу, а он стрелял в них из пистолета.

Друзья у вас там тоже были?

Товарищи были. Одного звали Вадим, другого – Адольф (еще

довоенного года рождения), они были братьями. Их старший брат Лоэнгрин уже был в военно-морском училище. Кроме того, был Левка Косой. Мама Вадима и Адольфа была директором школы. Она всячески поощряла какие-то странные игры – думаю, артистизм мне привила именно она. Мы играли на тему той или иной книжки. Ходили, рядились в каких-то офицеров, говорили фразами из Каверина: я очень любил «Двух капитанов». А прочитав книгу, утром мчался к Вадику и Адольке или Левке Косому, им рассказывать, что прочел... Они потом читали эти книги и говорили, что они гораздо скучнее, чем я рассказывал.

В школу вы впервые начали ходить тоже там? Она не разрушила ощущения счастья?

Папа берег меня от жизни. Долго не отдавал в школу, учил дома. Физически я не был очень силен, а в школу пришел в конце третьего класса. Меня хорошо встретили. Сказали: «Сейчас ты посмотришь Москву». Поставили на четвереньки, дали кусочек зеркальца, накрыли пальто, и вся школа стала на меня писать. Я выскочил с ревом, и все мое учение полетело: я боялся и ненавидел одноклассников.

Учительница Валентина Ивановна при мне познакомилась с пожарным Димой, который ее потом страшно избивал. Она нарочно мне ставила плохие отметки, чтобы папа ее нанимал делать со мной уроки. Ей очень были нужны деньги. В один прекрасный день я получил две двойки, а папа тут же приехал в школу и все проверил. Получился жуткий скандал: выяснилось, что я все знал назубок. Папа спросил: «За что вы ему поставили двойки?» Она ответила: «За фразу “По степи катятся реки”. Реки не могут катиться!» «И за это – двойка? Ведите себя прилично, мадам! А то будете работать на железной дороге». И я моментально стал отличником.

Ваш отец Юрий Герман – главный пункт любого вашего интервью, да и любого высказывания вообще: человек, без которого невозможно до конца понять ни один ваш фильм, ни биографию.

Он был, может быть, лучшим человеком, которого я встречал на свете. Для меня – самым лучшим. У него были недостатки, он мог оказаться жестоким или несправедливым, но в нем было что-то высшее. Он, например, всегда стеснялся, что богат, и всем рассказывал деньги. Когда он умирал, не допускал ни меня, ни маму ни до уток, ни до тела: у него лежала большая пачка денег, и за каждую процедуру он давал по двадцать пять рублей шоферу: допустим, за то, чтобы утку вынести или дерьмо отнести в сортир. Тот был счастлив. Я сидел в коридоре, и лишь один раз мне удалось вынести утку, когда он был в забытии. Это одна из удивительно мужских черт, которая мне не дана – я бы такого не

выдержал. Последние его слова, которые я слышал, были: «Что же вы, дети, спать не идете?»

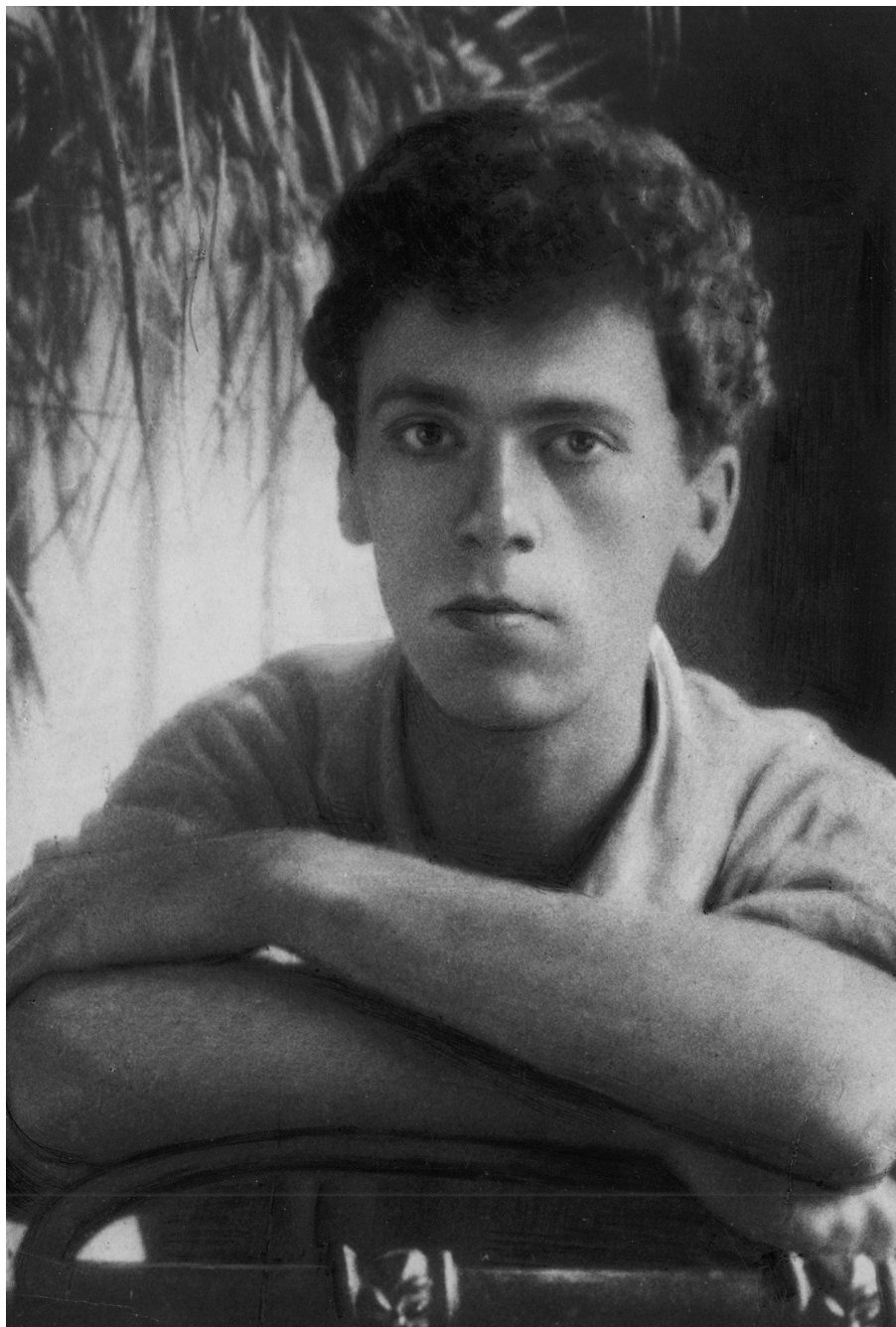
Папа вообще был удивительный человек. Бабы падали к его ногам, как ноябрьский виноград. Однажды при мне один пьяный человек хотел зарубить собаку, которая сидела на цепи. Она бежала вокруг дерева, цепь наматывалась. Милиционер прибежал с пистолетом: «Петров, вот я тебя! Петров, стреляю в воздух!» Вышел мой папа – он был тяжелый, драчливый, у него был очень сильный удар. Он подошел к этому мужику с топором, развернулся и хряпнул его по роже так, что тот в дерево врезался. Взял топор, поплевал на него, обрубил собаке цепь, выбросил топор и пошел домой.

Другая была драка здесь, в Ленинграде. Отец избил спецкора «Известий». Был чей-то юбилей, и там плакала Сильва Гитович. Папа спросил: «Сильвочка, что случилось?» Оказалось, один человек к ней подошел и сказал: «Я бы вас пригласил, но принципиально не танцую с еврейками». Папа подошел к этому человеку и стал его страшно бить. А юбиляр бегал вокруг и кричал: «Юра, не волнуйтесь, я за все заплачу!»

Потом папа умудрился навернуть по роже чемпиону СССР, майору; тот папе в ответ сломал ногу – одним ударом. Папа никогда не стал бы сам звонить в милицию, но редактор Светлана Пономаренко позвонила папиному другу, генералу милиции Соловьеву. Тот прислал адъютанта, который был в штатском. И папа совершил страшную ошибку – привалил пару раз и адъютанту. После этого моя знакомая по тюрьме «Кресты» говорила, что его не могут сфотографировать: чем ни мажут, не могут, так он избит! Потом сам папа нанял этому человеку адвоката. И все равно генерал-лейтенант Соловьев с папой не здоровался еще месяца три.

Вернемся к началу. Откуда вообще взялась фамилия «Герман»?

Родословная у меня очень путаная. Отец происходил из странной семьи. Его прадед был подброшен в семью русского генерала в Варшаве. Там был крестик и кулек с ребенком. Этот генерал прадеда воспитал, отдал его в кадетский корпус принца Ольденбургского, но своей фамилии не дал. А дал фамилию Герман: в Восточной Европе эта фамилия значит «божий человек». Распространенная фамилия. Бывает она с двумя «н», это обозначает дворянство, бывает с одним. Моя – с одним. Дальше воспитанник этого генерала окончил курс и стал полковником... по другим данным, генералом.



Отец – Юрий Герман. 1920-е годы



Мать – Татьяна Риттерберг (фото сверху – в центре)

Об этом рассказывал мой отец, который вруном не был – но был восхитительным фантазером, преувеличителем. Он мне рассказал много американских картин, потому что был спецкором ТАСС на Северном флоте, и там им иногда крутили голливудские фильмы. Потом так случилось, что некоторые картины мне удалось посмотреть: то, что он мне рассказал, было на десять

голов интереснее и на двадцать голов художественнее. Поэтому я не знаю, был прадед полковником или генералом. По данным отца – генералом, по данным его двоюродного брата, хорошего французского художника Константина Клюге, – полковником. Он был начальником воинской губернии Кеми. Мы пытались туда съездить, что-то раскопать, но там ничего не осталось. Знаю только то, что его расстреляли матросы, когда он поехал в Кисловодск.

Моего деда Павла Николаевича Германа я всегда помнил очень толстым и лысым. Но он был офицер конной артиллерии и не мог всегда быть толстым и лысым! От смерти его спасла именно толщина. Из-за нее его в последние годы революции перевели на службу начальником санитарного поезда. Его начальнику солдаты на глазах папы приколотили погоны к плечам гвоздями. Бабушка, Надежда Константиновна Игнатьева, была из дворянского рода. Наверное, они прожили страшную жизнь. Были чудовищные ультрапатриоты, потому что папу взяли с собой на фронт, когда ему было четыре года. У него была своя лошадь по имени Орлик, и он был при батарее. После этого папе надо было как-то делать свою биографию в этой стране: ведь дед – офицер, бабка – дворянка. Он стал писать, работал металлистом на заводе, потом некоторое время учился в театральном институте, где позже учился и я.

В годы вашего детства он уже был знаменитым писателем, одним из фаворитов Сталина?

Он был на вершине славы. Его в начале 1930-х поставил Мейерхольд – и, хотя Мейерхольда уничтожили, шлейф тянулся. Он написал сценарии нескольких картин, одна из них называлась «Семеро смелых».

А началось все, когда он сидел в парикмахерской. К нему вошел его пожизненный друг Лева Левин и сказал: «Ты тут сидишь, дурак, и не знаешь, что на тебя свалилась слава!» И протянул ему газету, где был абзац Горького – мол, из этого человека может получиться хороший писатель. Папу пригласили к Горькому. Он жил у Горького, тот учил его писать.

Горький никогда папу не унижал, был к нему ласков, а тот очень его не любил и презирал, хотя мало к кому так относился. Не знаю, почему. Может, дело в запахе страха, который чувствовал папа? Если на собаку набрасывается другая, которую она боится, то от собаки пахнет страхом. Некоторые утверждают, что и львы набрасываются только на тех, кто пахнет страхом. А на бесстрашную антилопу не бросится...

В гости к Горькому приезжали Сталин и Ягода. Именно тогда папа попросил Ягоду за деда, чтобы того не сажали. Ягода

написал маленькую бумажку, и деда не тронули никогда – даже после смерти Ягоды, Ежова и Берии. Видимо, его фамилия перешла из одного ящика в другой. Такая же история описана у Шаламова: какая-то лагерная проститутка, которой он помог, будучи фельдшером, работала машинисткой и приписала в деле одну букву. «Д» вместо «Т». «Т» не мог выйти, а «Д» – мог. И он вышел.

Самое стыдное – то, что папа тогда обожал Сталина. Был в полном восторге. Говорил, что обаятельнее фигуры он не видел. Находил он что-то и в Дзержинском, увлекался. Ему тогда позволили писать о Дзержинском, и он писал... все выдумывал, потому что материалов не было никаких. Вроде того, как тот съел свою чернильницу, как в Швейцарию выезжал в 1919 году. Папа же раскопал, что Дзержинский выступил против планов коллективизации; папа первый получил документы о том, кто посадил Мейерхольда, статуэтка которого всю жизнь стояла у него на столе. Мейерхольда посадил артист М. – папа держал в руках его донос о том, что Мейерхольд в Париже встречался с Седовым, сыном Троцкого.

В 1957-м вышел из тюрьмы шофер Дзержинского. И папа, который напридумывал про Дзержинского, что тот, хоть и палач, и кровавая сволочь, все же был движим великой идеей сделать новое человечество, помчался к шоферу. Приводит его в «Асторию». У шофера зуба ни одного нет, яйца, я думаю, отбиты, и он говорит: «Ну что, товарищ писатель. Записывайте. Помню как сейчас...» – и рассказывает все рассказы папы наизусть, с запятыми! Он мог только папины рассказы рассказывать. Ему дали их в зоне, он их выучил, а сидел он года с 1936-го. За двадцать лет можно выучить.

Угроза ареста над вашим отцом не нависала никогда? Ведь, кажется, именно из этого страха произошел «Хрусталеv, машину!»?

В «Хрусталеvе» я решил представить, что было бы со мной, если бы папу посадили, а нас с мамой переселили бы в коммуналку. Это фантазия, сон, наш ужас. В этом страшном сне мы были достаточно беспощадны к самим себе, и к любимой моей матушке, и к бабушке... Вы же понимаете, что я не был стукачом, что это фантазии. Мама была из очень богатой купеческой семьи, и она вряд ли смогла бы такое пережить. Но, естественно, я не мог написать себя хорошим. Тогда мы придумали, что мальчик будет доносить на папу. Этого никогда не было! В отличие от ситуации с Линдебергом – тем шведом, который возникает в начале фильма.

А возник он следующим образом. Мы с Андреем Мироновым

выступали в Финляндии, куда ездили с «Лапшиным». Я выхожу к набитому залу и говорю: «Здесь, в Хельсинки, преподавал в университете русскую литературу Сергей Александрович Риттенберг. У него был друг по профессии Линдеберг. Мне очень важно получить о нем хоть какие-то сведения. Например, портрет». Я знал, как пьяный Линдеберг приходил к нам домой, но не помнил, как он выглядел. Когда я пришел в гостиницу, там меня ждал брат Линдеберга, который отдал мне огромную пачку писем – переписку Линдеберга и Гули, как у нас в семье называли Сергея Александровича – моего дядю.

Эти письма дали нам очень много. Мы узнали, что именно Гуля попросил своего приятеля Линдеберга – тот был левым, социалистом, а сам Гуля был монархистом – узнать, жива ли мама. Линдеберг как раз ехал в Советский Союз. Он напился и вместо того, чтобы тихо все разузнать, явился к нам домой в три часа ночи, считая, что за ним никто не следит. В фильме генерал спускает его с лестницы – так вот, это действительно случилось в нашей квартире на Марсовом поле. Помню, горел газ, кипело белье и сидели очень напуганные папа и мама. Было начало 1950-х. Гуля умолял Линдеберга не появляться у нас дома, он просил просто узнать, жива ли Таня и кто ее муж! Но тот в результате приперся к нам... Оттуда я и запомнил фразу папы, попавшую в фильм: «Трудная у тебя работа, бьют иногда».

Выходит, в сталинское время часть вашей семьи жила за границей, в Европе?

Мой дед по материнской линии был известный адвокат и, кажется, защищал на процессе Зиновьева. Была богатая семья – лошади, свой участок на Финском заливе. Детей было трое: Наташа, моя мама Таня и Сергей Александрович – Гуля. Был еще один дядя, который застрелился, потому что его не приняли в Морской корпус: не было трех поколений христианской крови. Из-за этого застрелиться, разве можно себе представить? А Гуля пошел записываться к Врангелю, очень торжественно – на площади стояли столы, играл оркестр. Они поехали воевать вместе с Вадимом Андреевым. Тот уехал раньше, а у Гули была грыжа... Когда он был на полпути на фронт, Врангеля разбили. Но вернуться он уже не мог.

Гуля стал профессором филологии в Хельсинкском университете, потом работал в двух университетах в Стокгольме. Был другом Берберовой. Помню, как он приехал в СССР в 1956 году. Тогда он мне показался каким-то шутком... Он был великолепным знатоком литературы и поэзии. В Русском музее принялся посетителям рассказывать про «Заседание Государственного совета». Собралась толпа, человек сто. Пришел

директор музея, пригласил Гулю в свой кабинет, налил чаю, спросил: «А вы кто?» «Я – шведский подданный». «Я вас очень прошу, – сказал директор, – рассказывайте все мне. Мы не можем доверить шведскому подданному проводить экскурсии по Государственному Русскому музею».

Гуля был прелестен, наивен, добр. Он был не наш, не совковый. Например, громко восхищался тем, что в нашей стране есть единственное потрясающее достижение – у нас мало машин! Как его ни одергивали, он обязательно об этом говорил вслух. Кстати, сейчас мы понимаем, что он был прав... Гуля – персонаж «Хрусталева».

Каких еще персонажей этого фильма вы помните из детства?

В «Хрусталева» есть две девочки, Белла и Лена Дрейден, которые живут в нашей квартире: так вот, это дочери моего дядьки. Муж сестры моей мамы был главным инженером завода «Севкабель». Тяжелый, неумный человек, технарь, он не признался ни в чем. И выжил. А в одной камере с ним сидели те, кто работал в реальной бригаде Лапшина: посадили каждого – были они василеостровские немцы. Того, кого играет Миронов, звали Стенич: он ползал по камере с перебитыми ногами. Это он научил всех говорить о себе любые глупости: «Я продал японцам тормоз Матросова». Будет суд, все засмеются, и всех выпустят. Но суда не было. Их всех расстреляли. Кроме моего дядьки.

Беллу и Лену я не с большой любовью изобразил. Они думали, что их удерживают в нашем доме насильно. А их папа и мама жили на Печоре и по утрам собирали куропаток вдоль железной дороги. Они были зэки – полурасконвоированные, потому что дядька был крупный специалист. Тогда, после войны, концлагеря перешли на хозрасчет, инженеров стали подкармливать и выделять. Белла и Лена у нас жили и ненавидели маму, которая не отпускает их к родителям. А ведь они бы там умерли, на зоне.

Когда я через много лет приехал в Америку, мне сказали, что меня ждут Дрейдены – после просмотра «Хрусталева» на кинофестивале в Сан-Франциско. Оказалось, что это дети Беллы и Лены! Богатые, у них свои дома, нас обожают; один – профессиональный боксер, другой – деловой человек. Я боялся, что они будут плохо говорить о маме, как когда-то девочки: «Мы вас ненавидим, тьфу на вас!» Нет, они нас благодарили, везде возили, были очень милы. Приятно иметь в Америке родственника-боксера.

От Стокгольма до Сан-Франциско – обширная семейная география.

Еще у папы было два двоюродных брата, отец которых,

полковник Генерального штаба, был начальником штаба у Унгерна – от которого он бежал, когда тот сошел с ума. Мама их умерла, отец женился на какой-то полутуземной княжне: замечательная женщина, картежница. Она их вырастила. Один стал художником, второй – преподавателем математики во французском лицее.

Кроме того, были две двоюродные сестры, Светлана и Наташа, была тетя Оля, родная сестра моей бабушки, очень красивая и очень злая. Она была замужем за очень известным адвокатом. Они бежали от большевиков и жили в Таллине. Ее называли там «француженкой», хотя она была Игнатьева: все потому, что она преподавала французский язык.

Папа вступал в 1940 году в Прибалтику и успел каким-то образом проскочить в Эстонию и предупредить тетю Олю и ее мужа, чтобы те драпали – чтобы только не ждали наших. И она успела убежать, а муж Миша замешкался. Его расстреляли. Тетя Оля потом жила приживалкой в Стокгольме, и шведка оставила ей все в наследство. Помню, когда она приехала, папа показывал ей хрущевское строительство, а она ответила: «Хорошо, Юра, а почему вы думаете, что всего этого вам не построил бы царь? Ведь все остальное он вам неплохо построил». Я захохотал... Вот и все, что о ней помню.

Еще в Америке живет моя сестра Марина – дочь моей мамы от первого замужества, брака-мезальянса.

Расскажите о жизни вашей матери до знакомства с вашим отцом.

Леонид Андреев жил на Черной речке. Был у него сын Вадим, который позже писал, что уехал из-за девочки, в которую был влюблен – она не ответила ему взаимностью, и тогда он ушел к Врангелю, чтобы умереть... Так вот, та девочка была моя мама.

Семья мамы уехала за границу вскоре после революции. Когда они выезжали, никто не верил, что большевики – это надолго, и бабушка Юлия Гавриловна всем давала в долг. А вернуть никто не мог. В результате они продали дом, переселились в дом садовника. Тот на самом деле был большевик, который скрывался у них на даче под видом садовника. Он и устроил потом их переезд в Советский Союз, в начале 1920-х. Маму тут же посадили. Ей было пятнадцать лет, вошли три человека и увели ее. Времена были еще нэпмановские, и ее выпустили через сутки.

После этого, чтобы устроиться в медицинском институте, мама бешено стала устраиваться еврейкой – евреев тогда брали, а русских нет. Доказать было трудно, и помогла взятка. Обратно устроиться русской в 1949-м она уже не смогла. А тогда, в 1920-х,

ее приняли на медицинский факультет. Там она училась с безграмотными людьми, учила их читать-писать, а одновременно обучалась медицинскому мастерству. Тогда она и вышла замуж впервые...

Несмотря на такой «компрометирующий» факт, как родные за границей, ваш отец осмеливался нелегально держать в квартире детей «врага народа». Очевидно, чувствовал себя очень защищенным...

Некоторое время папа был членом Ленсовета. У него была личная машина, которую он купил – машины и были в Ленинграде только у Алексея Толстого и у папы. Когда друга моего папы Левина исключили из Союза писателей, а его квартиру опечатали, папа пошел к Толстому. Тот вывел папу на лестницу и сказал: «Юра, это такие страшные бандиты! Я покрываюсь потом, когда их вижу. Пожалуйста, не просите меня ни о чем. Я к ним близко не подойду. И гоните вашего еврейчика с дачи». Они не были близкими друзьями, но, видимо, что-то человеческое даже в такой фальшивой фигуре, как Толстой, все-таки было.

Левин тогда действительно жил у папы на даче в Александровском. Дача была двухэтажная. На первом этаже жили папа и беременная мама, там же жил в каком-то закутке Лева Левин. А второй этаж занимал секретарь партийной организации Союза писателей. Он тоже сказал папе: «Слушай, Герман, гони ты этого еврея, он враг». Но папа никого не прогнал. Однажды ночью мама их разбудила и говорит: «Пришли люди со свечками (так штыки назывались), но они наверху». Всю ночь был обыск у секретаря партийной организации. Наутро его увезли.

Ваш год рождения – самое страшное время сталинского террора.

Я родился в 1938-м и сразу угодил в гигантские неприятности. Собственно, они начались еще до рождения.

Папа и мама тогда не были женаты, жили в Одессе. Мама забеременела, был 1937 год. Всех вокруг сажали. Папа тоже этого ожидал, хотя у него орден Красного Знамени. Папа прижимал беременную маму и говорил ей шепотом: «Я не верю, что они бьют людей! Посмотри, какие прекрасные мальчишки!»

Только не хватает в 1937 году родить ребеночка! Мама пытается от меня избавиться – ведь аборты запрещены... Она прыгает с высокого шкафа, поднимает тяжести, таскает ведра с водой, падает на живот. В России беременных женщин били по животам, выгоняли нищенствовать на улицу – и примерно в такую ситуацию угодил я, когда моя мама пыталась от меня избавиться. Редко кто рождался в таких условиях, как я. Когда я

себя представляю, то воображаю огромный дирижабль и крошечное существо, которое в него вцепилось руками и ногами, не желая вываливаться. Хотя, может, если бы я вывалился, все было бы попроще...

Но маме позвонил папа и сказал: «Знаешь, если мы от него избавимся, ничего у нас вообще не получится. Давай его оставим». Я уже еле цеплялся, две руки, ногу и хвост отцепил, но меня оставили рождаться. Так и умудрился родиться – в рубашке и с петлей на шее.

Папа после моего рождения пришел в аптеку и попросил все, что можно, – целый ящик. Ему нагрузили целый ящик, и он пришел с ним в «Детгиз». А там все хихикали, потому что – он не заметил – на ящике было написано: «Презервативы, сто тысяч штук».

Какое ваше самое раннее воспоминание?

Что же я помню первое из детства? Огромную, как лошадь, собаку – была у нас такая. Папе предложили взять ее в угрозыске, поскольку эту собаку никак не получалось озлобить. Он взял. Мы тогда жили в Финляндии, папа ее очень любил. А потом началась война, и ее забрали в спецприемник. Думаю, она нашла свою мученическую смерть. Или ее съели, или бросили под танк, привязав к ней гранату. Причем привязывали плохо, и танки просто давили собак, а гранаты не взрывались...

Помню серое перепончатое большое окно. Помню огромный кусок дерева, который пытаюсь нести. А потом сразу помню, как мы едем в поезде, открыт большущий чемодан, и мама всех угощает салом. Что же такое было это сало? Мой отец поехал в командировку в Таллин. 21 июня 1941 года. Через сутки он вышел на вокзале в Таллине, пошел в ресторан. Заказал себе кофе, омлет... и услышал о начале войны. Доел, пошел в кассу – купил билет и поехал в Ленинград. Когда он ехал, с крыш уже стреляли из пулеметов. Бежали энкавэдэшники из деревень, глубинка Эстонии вовсю полыхала восстаниями.

Папа приехал, домой не пошел, а пошел на рынок и там за большие деньги купил огромный чемодан с салом. Он был дитя первой империалистической войны, голода и революции. Приехал, пошел в военкомат и отправился в Севастополь. Его сын от первого брака, мой брат Миша, отправился в писательский лагерь, а нас с мамой он отправил в Архангельск. Какие там у него были связи, я не знаю. Очевидно, издательские. Помню темный вагон, темные старушечьи руки, и маму, которая раздает сало, повторяя ошибку бабушки.

Некоторое время мама работала детским врачом. Потом прилетел папа, разорвал в клочья ее военный билет и сказал: «У

тебя двое детей, если тебя заберут на фронт, они умрут. Я все беру на себя». Наверное, тогда он нас спас.

Вы жили в Архангельске все вместе, семьей?

В момент переезда мне было три года. Отца перевели спецкором на Северный флот. Он плавал на корабле «Гремящий»... все мое детство продавался игрушечный крейсер «Гремящий», у меня их было штук сорок. Легендарное судно, почти как «Варяг». Вот фотография, 1942 год: Гурин – будущий адмирал, герой Севера, командир «Гремящего», рядом мой папа, а это я. Папа плавал, начиная с 1943 года, из Полярного в Архангельск: один из самых опасных маршрутов в мире. Ходили гигантские корабли, а немцы туда бросали огромное количество подводных лодок.

Перед войной у папы вышли «Лапшин», «Жмакин», «Наши знакомые», «Рассказы о Дзержинском»... Все зачитывались. Хотя он не был членом партии. Поэтому в Архангельске мы жили не так, как советский народ. Мы жили, как жила элита, в «Интуристе». У нас был маленький угловой номер, но был завтрак – утром яичница и чай! В принципе, там жили иностранцы. Помню окно, а под окном во дворе – большой вырез в асфальте, где были крысы. Поэтому туда всегда было интересно смотреть. Потом только по этой дырке, уже зацементированной, много лет спустя я отыскал тот номер, в котором мы жили. Сейчас уже нет больше той гостиницы: ее снесли. Говорят, на ее месте – что-то величественное из стекла.

Папа не жил в Архангельске, он приезжал. Когда это случалось, торжественно снимали тугую здоровенную, крашеную белой краской пружину на лестнице – чтобы дверь не хлопала и давала папе отоспаться. Наш крошечный номер был как раз у этой лестницы. Одно время в номере была горячая вода и душ. Тогда у нас толпились знакомые или вовсе малознакомые эвакуированные семьи, и сильно пахло керосином: им выводили вшей.

Один раз я видел ссору мамы с папой. Папу, уж не знаю за что, наградили двумя бутылками водки. Папа размечтался, кого из друзей позвать, мама железным голосом заявила: «У детей нет валенок». Накануне у кого-то болел живот, и роль грелок исполняли две бутылки с горячей водой. Утром мама пошла в душ их выливать, и оттуда раздался стон. Мама спутала и вместо бывшей горячей воды вылила драгоценную водку – валенки, сбор друзей и все прочие планы. Ссоры как таковой, впрочем, не было. Папа молча надел шинель и ушел часа на два, а мама стала объяснять мне про бутылки. Она поняла, что творит, когда почувствовала носом, что льет.

Что вы помните о военном Архангельске?

Архангельск не был спокойным городом. Когда ты шел по Архангельску, проходящие мимо люди говорили: «А вас, жидов, скоро немцы повесят». Или «вас, московских». Могли даже громко крикнуть. Немцы тогда еще далеко были. Ненависть возникла вместе с эвакуацией – в основном с эвакуацией львовян, которые были богаче и страшно вздули цены.



Слева направо: Юрий Герман, Алексей Герман,
капитан эскадренного миноносца «Гремящий» Антон Гурин.
1942 год



«Папа плавал, начиная с 1943 года, из Полярного в
Архангельск:
один из самых опасных маршрутов в мире».



Военкоры Северного флота Александр Марьямов,
Юрий Герман и кинооператор Михаил Лифшиц. 1943 год.

Все время маршировали солдаты в большом количестве, и они были в обмотках. Те разматывались, солдат бежал за ними, прятал в карман. Я очень удивился, когда впервые увидел на солдате сапоги. Помню лошадь, запряженную в телегу. Я спустился, сел на телегу, взял вожжи и зацокал. Лошадь пошла, телега поехала за ворота. Мне было года три-четыре. Я жутко испугался – прыгать на ходу было страшно, боялся попасть под колеса. Мы едем через весь Архангельск, я прощаюсь с жизнью: может, она меня к немцам везет? Может, она вообще немецкая лошадь? А все смеются вокруг. Как и где меня сняли, я не помню. По-моему, лошадь увезла меня из Архангельска в конюшню. Меня доставили обратно, мама счастливая, мне дали что-то съесть вкусное. Помню, я услышал, что сестра идет по коридору, и сказал: «Можно я спрячусь за дверь, а когда она войдет, выскочу и зарычу?» Вот тогда меня выдрали.

А позже я утонул в рытвине, которую нарыли грузовики. Неглубокая, сантиметров сорок, но я помню, как утонул.

То есть от смерти вас каждый раз все-таки спасали. В вашем описании Архангельск – место исключительно романтическое. Что еще сохранилось в памяти?

Помню, как у меня украли краски в тубиках, которые мне подарили в издательстве, и я плакал. Помню поваренка, от которого зависело, сколько жира он кому положит в яичницу. Помню, как кричали дети, которых посылали за кипятком – они обваривались. Помню, мы ходили смотреть, как ходят юнги с американских судов. Они ходили, качая плечами, они преодолевали качку! Шел мальчик в военной форме и качался, будто он на палубе парохода «Дункан». Это вызывало такой восторг в душе!..

Их было очень много, американских матросов. Их называли «потопленцы» – те, кого по дороге в Архангельск торпедировали. Их вылавливали, и они категорически отказывались плыть обратно тем же маршрутом: требовали отправки через Владивосток. На Владивосток была очередь. Вот гостиница и была набита этими «потопленцами». Они ходили на высоких каблуках, многие купили гитары, многие торговали: дверь номера была открыта, а внутри на письменном столе стоял рис и другие продукты.

Помню Вовку Масленникова. Он меня надоумил, и я в свои четыре года в уборной учил американских матросов мату. Журчала вода, было чисто. Они приходили по два-три человека, учили и записывали: хотели научиться самому главному в России. За подношения, конфету или вафлю. «Не “ё” твою мать, а “ёб”!» – учили мы их. Они были «латинос» в основном. Может,

плоды моих трудов в Вирджинии или Лос-Анджелесе через какого-нибудь дедушку поселились в Америке? «Ёб твою мать», «Пошел на хуй». Я не мог только понять «отсосешь», но в остальном был мастером своего дела. Потом мы были пойманы, выдраны, и наша деятельность ушла в подполье.

А однажды мне довелось побывать на настоящем корабле – на том самом «Гремящем».

Как это произошло?

Я помню, что в порт мы ехали на машине Додж 3/4: что это такое, я не знаю, но в памяти засели волшебные слова «Додж три четверти». В каюте командира корабля я ничего не запомнил, кроме шикарного ковра. «Два чая! Погорячее что, не бывает? И рафинада!» – крикнул командир корабля, не похожий на командира. Потом вошел совсем молоденький старшина, и командир таким же голосом велел показать мне судно. Мне было года четыре с половиной. Мы зашли в пушку, то есть в оружейную башню, и старшина, сам меня стесняясь, стал рассказывать о приборах. Я запомнил только слово «дальномер». Потом вдруг спросил, называя меня на «вы», до скольких я умею считать. Я умел считать до десяти, но почему-то заробел и сказал, что до пяти. А потом мне принесли Пампушку – жившего на корабле кролика – и капусты для него. Этот Пампушка невероятно смешно бежал по трапу и не боялся главного калибра.

Много лет спустя под такой же пушкой расположилась бригада ленфильмовских звуковиков: тогда снимался фильм Володи Венгерова «Балтийское небо». Их с криками прогоняли, объясняя, что их сдует за борт. Звуковики не сдавались: они открыли иллюминатор в каюте и оттуда на длиннющей алюминиевой палке выставили микрофон. Пушка выстрелила, и они втащили в каюту огрызок палки в метр, а дорогуший венгерский микрофон улетел в темные балтийские воды вместе с остатками палки.

Кстати, именно в Архангельске я впервые попал в кино.

Что это был за фильм?

«Пиноккио». Первое кино, которое я видел. Это было в интерклубе, у англичан. Помню, там выросал у него нос, уши: я устроил такой ор, что меня унесли! Не очень вышло с кино. Еще помню, как ходил в кино несколько позже. Тогда в Архангельск приехал папин друг – молодой, румяный летчик в орденах. Меня с ним отправили в кино, совсем какое-то детское, где носы не растут. Твердо помню, что мы в кинотеатре идем в буфет, и летчик мне говорит: «У меня к тебе просьба. Не мог бы ты сегодня вечером меня называть папой?» Что это было? Мама папе изменить не могла, она точно с ним не крутила роман! Там не

было никаких баб... Я часто об этом думаю. В этом была какая-то тоска вселенского масштаба. То ли у него погиб ребенок, то ли не получилось его завести. Я на его просьбу согласился, но папой так ни разу и не назвал.

Ребенок, которого воспитывает чужой папа, в «Торпедоносцах» – это я. Потом об этом я рассказал Светлане, с которой мы писали сценарий. Я ведь вообще никогда не пользовался воспоминаниями или дневниками других людей. Только своими. Еще слушаю воспоминания Светланы...

Вы провели в Архангельске немалую часть военного времени.

Все, кто там жили, называли Архангельск «доска-треска-тоска». Город был деревянный. Не только дома деревянные, а мостовые, улицы. И огромные склады дерева вдоль Двины. Когда Архангельск довольно внезапно начали бомбить, все это запылало, и жить там стало очень опасно. Мы переехали на Кузнечиху, на окраину города. Помню бомбежку. Мама ушла, я остался один и вышел на улицу. Горела мостовая, горели тротуары, горели дрова, небо было абсолютно красным с черными прожилками. Полыхало все. Я вернулся и залез под кровать. Через час прибежала мама: она купила переднюю ногу лошади и ее волокла, не могла бросить. Мама выменяла ее на платиновые часы.

Это были страшные пожары. А я потом видел еще немало пожаров в России! Следующий пожар, который произвел на меня впечатление, помню из времен выбора натуры к «Проверке на дорогах». Машина опрокинула забор, и тушили дом. Там визжали, кто-то погибал – одновременно люди срывали ягоды и яблоки, утаскивали с участка и ели. На меня это произвело жуткое впечатление.

Другой пожар был в Сосново. Я поссорился со Светланой, решил уезжать в Ленинград. А там полно было гаражей. Смотрю, один гараж открыт, там сидит художник Соловьев, а рядом его знакомый экспедитор. Они сидят, нажарили капусты. Явно закончилось горючее. И тут бог послал меня – я появился будто в лучах солнца. Спросили, есть ли у меня деньги, помчались, купили. Сидим, выпиваем и вдруг слышим, как над нами что-то шикнуло – началась как раз гроза. Мы продолжаем сидеть и выпивать, гроза ширится. Вдруг врывается маленькая кривоногая женщина, переворачивает столик с портвейном и кричит страшным голосом, чтобы мы выпрыгивали вон. Мы выскакиваем, как Иона из чрева кита, и видим, что на нашей крыше пятиметровое пламя! Линия высоких передач упала нам прямо на крышу.

Одновременно метрах в четырехстах горела прокуратура.

Горела чудовищным черным пламенем. Еще финская была постройка, бревенчатая. Все небо было в каких-то бумагах. Бегал сосновский прокурор с пистолетом и кричал: «Застрелю! Тушить прокуратуру!» Но пожарные приехали тушить гаражи пьяные в стельку: получали деньги за то, что отдавали шланг хозяину гаража. Я тогда был горд, что соединился с моим народом – спас на пожаре две драные раскладушки, какие-то колеса и засранные матрасы.

На этом история не кончилась. Страшные старухи в этом дантовом аду прыгали на предельную высоту, как во сне: ловили листки бумаги. Летом ты мог прийти на вокзал и купить стакан клубники. А развернув бумагу с обгорелыми краями, в которую были завернуты ягоды, мог прочесть целое дело: «...И тогда, возмущенный этими несправедливостями, я действительно взял, но не топор, а рейку, и три раза ударил ее по спине, а что там у нее с почками, она давно жаловалась...»

Вернемся в Архангельск – или уже в следующий пункт назначения?

Мы уехали из Архангельска в деревню под названием Черный Яр. Там была такая Тася – возможно, любовь папы в былые времена. Она была прелестная, мы ей платили. Еще у папы был друг – морской офицер Татарбек Джатиев. Папа прислал нам сало. Татарбек приплыл на каком-то корабле из Полярного и тридцать километров ночью шел пешком до нашего дома. Принес сало, полчаса поспал и пошел обратно на корабль. После войны он поджег дом кровника у себя на Кавказе и сел в тюрьму. Папа был в ужасе, куда-то писал и обращался, но вряд ли мог кого-то спасти. Был этот Татарбек абсолютно интеллигентный, прекрасный человек.

Еще помню, к нам бегали переводчицы: кто пописать, кто поболтать с женой известного писателя. Их всех потом посадили. Они стали появляться у нас дома в 1956 году – страшные опухшие тетки, тяжело шагающие старухи. Всех, кто работал с англичанами и американцами, посадили.

А еще был Валя Стариков – Герой Советского Союза, красавец, капитан первого ранга. Когда умер папа, он считал своей обязанностью обо мне заботиться: приезжал, что-то привозил и умолял меня быть осторожным с этой властью. Он сказал: «Леша, я – Герой Советского Союза, про меня выпущено несколько книжек. Тебя не смущает, что я капитан первого ранга? Такого ведь не бывает! Так вот, дело в том, что во время войны английские офицеры сказали мне: “Стариков, вы Герой Советского Союза, а ведь не рискнете зайти к нам в миссию выпить кофе!” Я был выпимши, зашел к ним. Выпил кофе.

Головко на меня орал так, что я думал, что он треснет. И отправил меня во время войны в отпуск на три месяца, просто чтобы меня не посадили. С тех пор на мне эта каинова печать. За этот кофе».

Я его спрашивал, за что он получил звание Героя. Он мне начал показывать: «Он так, я так, я так, а он – так...» Оттуда целый эпизод в «Двадцати днях без войны»... Прошел какой-то момент, он написал заявление, что больше не хочет служить, – и в течение года стал вице-адмиралом и командиром дальневосточного училища. Больше я его не видел: он умер.

После Черного Яра мы переехали в Полярный. Когда мы плыли туда, нельзя было проехать – мы долго сидели и ждали. По Кольскому заливу ездили наши катера и бомбили: прошел слух, что там немецкая подводная лодка. А потом все местные бежали к воде, пытались поймать глушеную рыбу. В Полярном была вообще-то налаженная жизнь. Не было проблем с едой. Возвращались наши деревянные суденышки – так называемые тральщики, переоборудованные рыболовецкие суда – и вываливали на пирс кучи трески. Они по дороге бросят трал и привезут тонну рыбы. Штатского населения там было всего человек пятнадцать, и на всех хватало. Моряки говорили: «Мадам, вы ту берите, она жирнее».

Летали самолеты, и мы считали – сколько улетело туда, а сколько вернулось. Белая лошадь возила воду, а американцы и англичане просили ее расседлать, чтобы с ней сфотографироваться. В Военторге продавались только чемоданы и гамаки, особенно необходимые за Полярным кругом.

Может быть, это были самые счастливые дни моей жизни? Крутили кино, был театр Плучека...

Как Плучек там оказался?

Мурманск, известный северный порт, в самом начале войны был уничтожен, остались только улицы землянок, на которых было написано «улица Виноградова» или «улица Пятипалова». Но был почему-то театр, в который немцы не попали. А в Полярном командующий Северным флотом Арсений Головко при Доме флота создал еще более замечательный театр. Его и возглавлял Плучек, которого разыскал сам Головко. Он женился тогда на женщине, которая стала потом артисткой МХАТа Кирой Головко: когда на сцене ей в «Марии Стюарт» отрубали голову, он всегда выходил из ложи – не мог на это смотреть. Только тогда к нему можно было подходить с какими-то делами или просьбами, как рассказывали взрослые.

В том театре я впервые рванул аплодисменты, переходящие в овации. Не так их много было в моей жизни. Было мне года три-

четыре. Помню, долго все со мной почему-то суеились, а потом ушли. Я взял пистолет – деревянный револьвер, пошел за ними и вышел в какое-то сильно правительственное заседание... на сцену. Зал был полон. Выхожу я с пистолетом, и все эти добрые дяди вдруг начинают на меня шипеть: «Уйди, уйди!..» А в зрительном зале – невероятный восторг, как будто им слона с бубенчиком привезли. Тогда я остановился и зарыдал. Какая-то артистка ко мне подбежала и что-то сыграла, чтобы меня унести за кулисы: «Коленька!» Унесла. Когда меня уносили, я слышал, как весь зал стоя аплодирует. Моряки!

А однажды в Полярный Исидор Шток привез пьесу про подводников, которую должны были показать подводникам. Те встали во время представления – все, до одного человека – и ушли. Папа поймал кого-то из подводников и сказал: «Как же так, зачем вы оскорбили артистов?» Тот ответил: «Юра, еб твою мать! Я лежал на дне, задыхался, меня бомбили, я Господа Бога молил, чтобы еще раз свет увидеть! Пришел в театр с девушкой культурно отдохнуть – а мне этот хуй показывает, как я лежу на дне, как меня бомбят, да еще я что-то не то говорю! Дармоед, блядь! Скажи ему, чтобы один раз со мной сплавал, а потом мы все в театр придем»...

Папе однажды тоже приказали написать пьесу – историческую, про эти края, как Петр Первый строил порт. Эта пьеса по заказу и была «Россия молодая». Она так понравилась политуправлению флота, что папу – беспартийного! – сделали комиссаром. Он очень этим гордился. На пьесе «Россия молодая» я не сорвал аплодисментов, а получил по жопе. Когда героя, Рябова, шведы начали пытать, я вскочил и заорал: «Вы тут сидите, здоровые, а нашего советского обижают?!» Меня вытащили, наподдали и больше на спектакли не брали.

Из воспоминаний о пребывании в Полярном потом родились «Торпедоносцы»?

Да. Я помню День Победы, объявленный у нас на сутки позже. Мы побежали на пирс. К нему подошли боком два или три эсминца. Вышел Головко, выстроили какие-то команды, встали английские боцманы с аккордеонами, оркестр, а норвежские моряки встали на колени. Головко произнес речь: «Я благодарен товарищу Сталину за то, что в годы войны он приказал мне командовать такими людьми, как вы». И зарыдал. Его стали отворачивать, уводить, вытирать платком. Я это потом рассказал Герою Советского Союза, консультанту картины «Торпедоносцы» Балашову. Тот ответил: «Ты все выдумал, у тебя детское воображение – ничего этого не было». В два часа ночи раздался звонок Балашова. Он сказал: «Все правильно, до запятой. Я,

старый дурак, наверное, был пьян. Я обзвонил всех друзей – речь Головки была именно такой».

Во время войны весь флот, как мне казалось, состоял из наших четырех эскадренных миноносцев и американских кораблей – больших и маленьких. Торпедоносцы были фанерными, и летчики плакали, когда улетали; они улетали навсегда. ИЛы прислали гораздо позже – уже под конец войны. Полярный был длинной бухтой, где дома на нисходящей стороне были двухэтажными, а с другой стороны – одноэтажными. Там жили корреспонденты, человек пять. В том числе папа.

Помните что-то о его деятельности военкора?

Приезжал Константин Симонов, и они с папой ездили на аэродром. У нас был летчик-ас Сафонов, который уже погиб к нашему приезду, а у англичан – летчик-ас Роу, сбивший огромное количество самолетов. Папа с Симоновым поехали брать у него интервью. Англичане тогда летали на парных самолетах. Роу им сказал: «Я вам расскажу, но вы не напечатаете, потому что это не соответствует вашему марксистско-ленинскому учению. Дело в том, что я лорд, а мой второй пилот и мой друг – мой слуга. Я полетел сюда первым пилотом, а он – вторым. Я прилетаю, он мне делает горячее какао и укладывает в постель. Следит, чтобы форма была сухая». Это потрясло папу. А еще вот его что потрясло. Они спросили у командира полка, не хочет ли он передать что-нибудь советскому народу. Тот сказал: «Народу – ничего. Лучше передайте в Мурманск, что тут простаивает две тысячи прекрасных мужских членов».

То есть эротическая тема в той жизни тоже присутствовала?

У нас в квартире жила краснофлотка, у которой была маленькая комнатка за кухней. К ней иногда приходили офицеры. Помню, как однажды у нее с офицером начались дикие вопли – в чем-то она ему, наверное, отказывала, этому капитану второго ранга. Тогда папа пошел за комендантским патрулем, а один его коллега взял пистолет и стал стучать в дверь. Дверь открылась, высунулась рука с графином, брякнула коллегу по голове графином, отняла пистолет и выбросила в окно. Потом вышел и прошествовал к двери офицер, которого там встретил папа с патрулем. Это был старший помощник с подводной лодки дважды Героя Советского Союза Лунина. Гауптвахте он очень обрадовался, но пришла приписка: «Отсидка после победы».

Приходили конвои. Как правило, это были авианосцы чудовищной величины, набитые железом – танками, грузовиками. Дальше их надо было переправлять в Архангельск, откуда они шли на фронт. Но это были не настоящие авианосцы, а огромные

пассажирские пароходы, обвешанные стальными листами, на которые установлены платформы и пушки. На этих американских кораблях устраивались приемы. Туда ездили все, в том числе и мой папа. Ездили с единственной целью: спиздить лезвия. Бритвенное лезвие было бог знает что: подарок на Новый год или покупка любимого, если ты педераст. У них они пачками лежали в любой офицерской уборной. Наши, сколько могут, накрадут – и возвращаются счастливыми. Ведь без этих штук каждый выбритый выходил из дома в газетках – кусочках газеты, которые наклеивали на порезы...

На этих приемах всех поражало, что можно наливать сколько угодно кофе и какао, есть сколько угодно пончиков. Был такой майор Добин, звали его «майор-малолитражка». Он хотел какую-то еду своей жене утащить на берег, а англичанин увидел, закричал: «Собачка, собачка!» – и вывалил ему все объедки со всех столов.

Был полный шок, когда пришли американские корабли, и мы выяснили, что там негры – офицеры. Сержанты, но офицеры! И негры могут идти туда, куда не пускают наших старшин. Нас подозвали какие-то наши крупные офицеры, командиры кораблей – их мы узнавали по другой шнуровке на ботинках, на крючках – и мне было сказано: «Получишь коробку мармеладу, только пойдешь в уборную и посмотри: у этого сержанта-негра пипка черная?» Потому что ладони же были белые! Очень важно было нашим это узнать. Я пошел. Заглядываю с этой стороны, с той – он на меня закричал, ногами затопал... Подумал, что я какой-то маленький извращенец. Я заплакал, убежал и свою коробку мармелада так и не получил. А офицеры ничего не узнали. Разочаровавшись, разошлись.

Случилось так, что на американском крейсере родила кошка. Нам подарили котенка, девочку. Мы называли ее Тутс. Был уже конец войны. Потом мы ее увезли домой. А кошек в Ленинграде не было, они стоили бешеных денег. Тутс убежала через дырку в полу, и Евгений Львович Шварц всем рассказывал: ходит кот с одним ухом, переживший блокаду, который ебет кошку Германов и говорит: «Вчера целую ночь трахал американку – по-русски ни бум-бум». Мы ее искали-искали, но не нашли.

В Ленинград вы возвращались уже после окончания войны?

В последние месяцы войны в Полярном залили каток, и американцы приглашали наших дам покататься. Те хихикали. Над всем Полярным стояли бидоны, вроде молочных, окруженные колючей проволокой. На самом деле это были дымовые завесы. Около них дежурила краснофлотка со штыком. В момент объявления победы кто-то зажег бидоны, и весь праздник

проходил в дымовой завесе. Только кашель слышен. Иногда появлялась белая лошадь с пьяными американцами – и исчезала. Блуждали фигуры какие-то, кто-то стрелял, кто-то орал. А у нашего дома на камне спал начальник связи флота, рядом с которым стоял отрезанный служебный телефон.

В те же дни я завоевал большое уважение у смешанной иностранной публики. Была гора, с которой надо было съехать в железном ящике. Летчики летали, а съехать не могли. Я же залез в эту штуку, полетел и разбился... Но как! Меня лечили и говорили, что скоро придет Джек. Я был убежден, что речь идет о собаке. Потом выяснилось, что Джеком звали повара английского адмирала, военного атташе, который жил над нами.

У Джека, кстати, тоже был кот Тутс. Джек мечтал получить русскую медаль «За оборону Заполярья». А получил вместо нее английский орден. Более убитого человека я не видел... У себя на родине он был владельцем ресторана. Когда кончилась война, папа получил от него посылку. Это была книжка, на которой было написано: «Юра, переведи эту книжку, и разбогатеешь! Это очень хороший писатель». Он прислал нам Шекспира.

Помните дорогу домой?

Помню, как проезжали линию фронта, и мы увидели ее – землю после извержения вулкана. Мы возвращались с Севера всей семьей, в мягком вагоне. Папа, мама, моя сестра Марина, я и Тутс. Вошел проводник и сказал папе: «Гражданин, уберите оружие». У папы был револьвер. А за стенкой ехал английский офицер, который пригласил папу выпить за победу. Папа пришел, они открыли бутылку «Белой лошади». Папа сказал: «У меня ничего нет – только водка. Но она плохая, вы ее не будете пить». Водка называлась ШЗ, это значило «Шереметовский завод», но люди звали ее «Шереметовская зараза». Потом все-таки налил англичанину и себе. Англичанин выпил и закричал: «А-а-а!» Я такого не видел никогда. Потом он пошел, умылся, вернулся, принес две бутылки «Белой лошади» и попросил поменяться с ним на две бутылки ШЗ. Папа спросил: зачем, ведь это очень плохая водка, а «Белая лошадь» – хороший виски? Тот ответил: «Я буду показывать в Англии, что могут пить русские».

Когда мы уезжали, стреляли пушки – не знаю почему. Казалось, что закончилась какая-то жуткая эпоха. Сразу после объявления окончания войны мы побежали в магазин – думали, что теперь там не только гамаки, а все что угодно. Но все было по-прежнему. Потом пришли две адмиральши, и магазин вообще закрыли... А еще я совершенно не помню северного сияния. Мне рассказывали, что я его видел, но я не помню. Мне оно представляется как эдакая тюзовская жар-птица с хвостом.

Мы приехали в Ленинград в 1945 году. Помню, мама тут же встретила свою маникюршу. Маляша ее звали.

Блокада как-то отразилась на судьбе вашей семьи?

О блокаде я узнал гораздо позже. Мне о ней рассказал полковник, замначальника уголовного розыска Ленинграда, который плотно занимался этой проблемой. Я к нему пошел не по этому поводу, я к нему пошел по поводу 1935 года – но про те времена он не помнил ничего. Полный провал. Он помнил блокаду, как маму съели на Халтурина. Говорил: «Ну что, вызывал меня Кузнецов, стучал на меня пистолетом... А я знал, что происходило в каких парадных. Нюх у голодного человека обострен, и он чувствует, где крутят котлетки. За трупоедство мы расстреливали только вначале, а потом не трогали: весь город не расстреляешь. Трупы ело огромное количество людей. Подъезжаешь к “дороге жизни” – там всегда в сторонке лежали трупы с вырезанными ягодицами...»

Ленинград поделился тогда на нормальных людей и ненормальных, ненормальные – на трупоедов и людоедов... Другие люди рассказывали, что выжили, потому что научились ловить крыс – построили специальные крысобойные машинки.

Что осталось в памяти о послевоенном Ленинграде?

Папа получил свою квартиру на Мойке, дом 25, на первом этаже. Меня очень занимало то, что голов прохожих видно в окно не было. Только шляпы проходили. Была хорошая квартира, но разрушенная и очень странная. Там жили замечательные люди во время блокады. Они часть мебели сожгли, а часть принесли откуда-то. Кое-что осталось с тех пор – огромный диван, кресло... Они понимали, что в квартире живут люди, много читающие, и не сожгли всю библиотеку – только по несколько томов из разных собраний. Туда съехались люди, которые не могли жить вместе: либеральная начитанная бабушка Юлия Гавриловна, дедушка по папе Павел Николаевич – николаевский офицер, похожий на купринского персонажа, человек, мягко говоря, недалекий, и его жена Надежда Константиновна. Она попала в 1920-х годах под извозчика, были серьезные переломы, и была у нее эпилепсия. А еще сестра Марина, родители и я. Квартира была большая.

Жизнь не удалась в этой квартире. Дедушка был капитан, бабушка по маме была вдова статского советника – генерала, не воевавшего и служившего в Священном синоде, да еще еврея. Дедушка не мог простить Советской власти того, что она сделала. Бабушка шла в кильватере дедушки. Дедушка любил погладить меня по голове и пошутить: «Это Священный синод? Отца Когана к телефону, пожалуйста!» Один раз это увидел папа. Произошел тихий, но скандал.

А еще жил в доме такой Лешка – немножко придурок, немножко шофер. Все бегали за ним и кричали: «Жид, жид». И я бегал и кричал. Папа меня позвал и спросил: «А что ты кричишь Лешке?» Я говорю: «Так он жид!» Папа говорит: «Понимаешь, ты по маме тоже не совсем не жид. Кроме того, Иисус Христос, самый лучший человек, был жид». Я все это выслушал и побежал кричать дальше.

Ходит легенда, что ваш отец, будучи одним из самых популярных писателей тех лет, имел какое-то отношение к печально известному постановлению о журналах «Звезда» и «Ленинград»...

Да, когда было знаменитое постановление ЦК о Зощенко и Ахматовой, во всех его первых версиях до 1956 года в одной фразе упоминался и мой папа: «Подозрительно хвалебные статьи Германа о Зощенко». Мама нервно курила. Тогда все издательства порвали с ним отношения. В 1946-м весь ленинградский обком вызвали в Москву. В Кремле повсюду были не лейтенанты, а полковники. Вышли все – Сталин, Маленков, Молотов. Самое интересное, что никакой Ахматовой в первой версии постановления не было. Должна была сгореть поэт Комиссарова, которую мало кто знает. Но Прокофьев, друживший с этой Комиссаровой, вместо нее предложил Ахматову. Так и сделали. В это время Маленков сказал что-то резко неприятное про моего отца, Жданов ему возразил – не твоё дело. А Сталин сказал: «Дети, не ссорьтесь», что-то в этом роде. Об этом существуют подробные записи партийного писателя Капицы, переданные мне его сыном, известным кинопродюсером Александром Капицей; я пытался их напечатать, но безуспешно.

Ахматову я видел в первый раз в 1945-м. Бегу по длинному коридору нашей странной квартиры, распахиваю дверь в сортир, а там сидит вся в каких-то серых шелковых кринолинах женщина с чудовищным носом – и на меня смотрит. В эту секунду меня хватает папа, выдергивает на кухню и шипит: «Ты что! Это гениальный поэт!» Я говорю: «Поэт, поэт... Поэты тоже должны крючок задерживать». У папы все были великие.

Кто еще из великих бывал у вас дома в те годы?

Бывал великий Эраст Гарин; он часто у нас ночевал и говорил маме: «Таня, дайте на пивко». А потом, выпив две бутылки, спал на соломенном диване, накрыв лицо газетой. Великий Хейфиц жил у нас в бане, было у него тогда уже две Сталинские премии... Был в те годы в Комарово шалман под названием «Золотой якорь». Там все время играли две пластинки: «По берлинской мостовой кони шли на водопой» и «У мальчика пара зеленых удивительных маминых глаз». Так вот, туда приходил

Шостакович, которого папа обожал – хотя ничего не понимал в музыке. Приходили Козинцев, Хейфиц, папа. Все ходили пить боржом! Туда же из Дома творчества могла зайти и Ахматова.

В конечном счете, ваш отец не пострадал из-за «подозрительно хвалебных» статей?

Папа как-то вылез, а в 1949-м случилась еще одна история. Тогда он написал замечательную книгу «Подполковник медицинской службы». Написал на пари: «Никакого антисемитизма в стране нет! Вот я сейчас напишу книжку, где героем будет хороший еврей». И написал. И получил таких пиздюлей, от которых еле оправился... Гранин тогда хохотал – в стране процесс над врачами-убийцами, на каждой странице газет об этом, и именно в это время Юра выпускает книжку «Подполковник медицинской службы»! Вера Панова жила рядом с нами. Когда она прочла «Подполковника медицинской службы», то пришла к папе с двумя бутылками шампанского и сказала, что это «Смерть Ивана Ильича». Когда же начались гонения, то мама – она была пугливая – побежала советоваться к Пановой. А та сказала: «Таня, Юра совершил ошибку. У вас большая квартира – значит, будете сдавать две комнаты, а в двух комнатах жить».

Я же запомнил, что меня, когда у папы были неприятности, отправили в пионерский лагерь. Так, правда, со многими поступали. Но все родители ездили со своими детьми, а меня отправили с сестрой. У меня с ней разница лет шесть, ей на меня было наплевать.

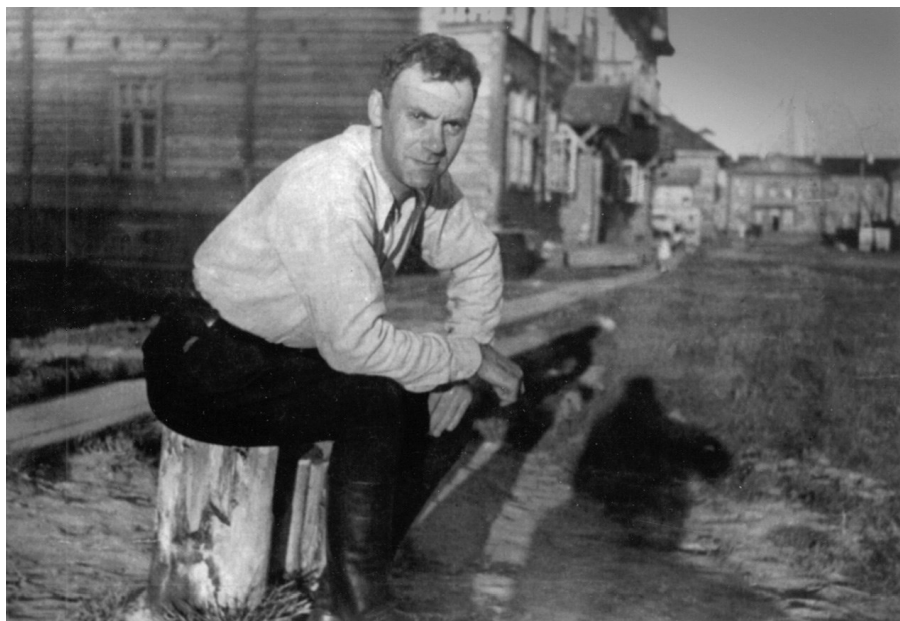
Значит, вы впервые оказались где-то отдельно от родителей, практически в одиночестве?

Да. Я был большого роста и попросился в группу постарше. А я даже шнурки на ботинках не умел сам завязывать: в них ложился спать, в них вставал, в них даже купался. Потом на мне нашли тридцать шесть нарывов, у меня была чесотка...

Там, в лагере, деревенские жители нанимали нас за деньги – за небольшие, копеек за двадцать или сорок – срезать немецкую проволоку в лесу. Она была разноцветная, очень красивая. Лес был заминирован, сами они туда не ходили. А ходил я и еще один дурачок. Бегал я и на паром халтурить. Кроме того, взрослые мальчики пересылали через меня девочкам всякие гадости. За это меня били, а я не понимал, за что. Научился материться. Кончилось тем, что я попал в лазарет. Когда меня выписали, я лег под ледяную колонку – специально, чтобы заболеть и снова туда попасть. Там меня и застала мама, когда приехала за мной. Я провел там месяц... Папа маму тогда чуть не убил.

Был там мальчик, старше меня, по фамилии Венцель. Он ухаживал за мной. Иногда развязывал мне шнурки, подкармливал

меня чем-то. Без него я бы, наверное, умер... Много лет спустя в один прекрасный день моя подруга – впоследствии диссидентка и писательница – позвала меня в гости и попросила о помощи. Сказала, что выходит замуж за Мишу, но ее бывший любовник грозит, что передаст Мише все ее письма, и тогда случится ужасное – все расстроится. Ты, говорит, пойді к нему. Он тебя увидит и сразу сам все отдаст. Я пошел по адресу, нажал на звонок. И мне открыл этот Венцель. Он даже не посмотрел мне в глаза. Я ходил в полублатном прикиде, в широких матросских брюках, здоровый был. Я тогда эспандер выжимал больше в два раза, чем милицейские полковники – гости моего папы. И Венцель сразу испугался, не увидев моего лица, повернулся, достал эти письма и отдал мне. Я ушел. Думал, надо вернуться, отдать ему... Но не вернулся. Это воспоминание – из числа постыдных.



Юрий Герман. Архангельск. 1942 год



Юрий Герман. Сосново. 1963 год



В Комарово. 1940 год.

«Мы там поселились, и это были очень счастливые дни нашей жизни».

Изгнание из рая было, видимо, недолгим – вы снова вернулись в Комарово.

Счастье было там. Никогда не было пасмурной погоды. Всегда – тени от деревьев на подмерзшем снегу. Папа любил

маму, а мама любила папу, и я был третий, которого любили. Только я молился, когда жил у Шварцев, чтобы на завтрак перестали делать яичницу на сале – меня от нее тошнило. Но я был интеллигентный мальчик и ее съедал.

Папа отдал тогда дачу Шварцу, с которым очень дружил, при одном условии: на лето они берут меня к себе жить. В бане мне специально сделали комнату. Помню, вечерает, почему-то не включен свет. Сидят папа и Евгений Львович Шварц. Он зовет меня: «Лешка, ты всякую хреновину читаешь, а Панферова последний роман прочел?» Я говорю: «Да». Он: «Что, правильно дали Сталинскую премию?» Я говорю: «Да, правильно, две надо было дать!» Он говорит: «Пойди вон, дурак». Они оба очень расстроились.

Вообще Шварц меня очень любил. Сидит он однажды и за меня решает задачки по математике – у меня переэкзаменовка. Шварц говорит: «Слушай, а может быть четыре с половиной бассейна?!» Я отвечаю: «А вы подумайте, дядя Женя», – а сам читаю «Республику ШКИД». За окном тихо подкрался папа и кричит: «Кто должен подумать, сволочь? Кто должен подумать, свинья?»

У Шварцев жила собака Тамарка – дворняга, которую они перекормили так, что она еле ходила. А еще у них был огромный кот с пушистым хвостом, злющий! Евгений Львович звал его Котан. Так вот этот Котан однажды изгрыз ногу домработницы. Ну все, надо кастрировать. Поговорили, вызвали ветеринара. Тот приехал – в синей кагэбэшной фуражке, синей форме и с чемоданчиком. Лейтенант. Все заробели. Оказалось, он служит в КГБ, но подрабатывает и этим. Открыл он чемоданчик, достал сапог и какие-то щипцы. Засунул кота головой в сапог, чтобы торчали только задние ноги и хвост, крык – отщипнул щипцами все это хозяйство, за голенище взял сапог и бросил. Раз – и кот в другом углу дома. Он засмеялся, показал на кота и сказал: «Нэ любит». Эта фраза осталась с нами на всю жизнь.

Другие намеки на то, что происходило в государстве, достигали дачи, на которой вы жили?

Помню, как писатель Вирта – автор «Одиночества», любимец Сталина, который даже в жару ходил в темном пиджаке с четырьмя сталинскими премиями, – сказал папе: «Юра, вот у меня какая мысль. Напишу Сталину – куплю ЗИС. Продам ЗИС грузинам – заработаю сто тысяч. А?» Я чуть в обморок не упал. Я-то ночами собирался написать письмо Сталину, что обижают моего папу – не печатают какую-то книжку. А этот напишет Сталину, тот разрешит ему купить ЗИС, а он потом этот ЗИС еще и грузинам продаст! Передо мной стал какой-то невероятный

мир!

А папе первые автомобили доставались от Черкасова. Они очень дружили и друг друга любили. Более того, жена Черкасова Нина была многолетней любовницей папы, пока она старушкой не стала. Черкасов, как депутат Верховного Совета, покупал машины и ездил на них по полтора года. Наезжал не больше шестидесяти тысяч – хотя он охотник был – и каждую машину продавал папе. Машины переходили нам: «Победы», потом «Волги». Правда, машины он почему-то продавал в точности за те деньги, за которые покупал.

Были аресты. Помню дачу за высоким забором, на углах были вышки, где в тулупах дремали автоматчики; один раз, когда мы попытались за него залезть, они дали очередь. А потом однажды мы увидели эти ворота распахнутыми настежь – и за ними уже не было охраны, а по двору летали бумаги. Тишина. Папа возвращался тогда на своей машине из Ленинграда, и синие фуражки почему-то отдали ему честь. Это сажали высокое начальство.

Второй арест на моей памяти был совсем другим. Была у нас почта – маленький домик, где директором был человек по фамилии, кажется, Пушкарев: маленький, коренастый человек, которого я не любил, потому что его двое детей ко мне приставали, и я их побил. Наверное, он не был плохим человеком... Был вечер, стояла маленькая избушка, напротив нее стояли две эмки и грузовик. Фары были направлены на почту так, что она светилась изнутри, а там делали обыск. Потом вывели Пушкарева. Он сел на снег, его подпернули, посадили в машину и увезли.

Вы помните от тех лет ощущение какой-то угрозы?

В основном по рассказам взрослых. Например, у нас бывал Эрмлер, с которым работал папа. Эрмлер задолжал ему денег и просил прощения на коленях, а денег не отдавал. Однажды папа диктовал, а Эрмлер записывал. Папа к нему подошел и увидел чистый лист бумаги, где сбоку авторучкой была написана реплика врага: «Надо убить Сталина». Папа сказал: «Маркуша, несите деньги!», положив руку на лист. Тот вырвал из-под руки кусок бумаги и съел. Папа вышел и рассказал маме, а я слышал.

Несмотря на это все, Комарово осталось в памяти счастливой эпохой.

Я, как Тур Хейердал, помню все времена – я прошел по всем цивилизациям в Комарово! При мне, когда мы приехали, там жила одна финка. Потом были танкисты и летчики, которые приезжали убивать друг друга и заниматься половой жизнью. Потом появились киргизы. После этого уехали киргизы и

приехали евреи. Потом уехали большей частью евреи и приехали новые русские. Сейчас это интернациональный поселок чудовищного жлобья, и все кончилось. Я могу только проезжать и вспоминать: «Здесь жил этот, тут жил тот, по этой железной дороге шел Шостакович, по этой приходила Ахматова, здесь ходил Райкин...»

Какими были самые сильные ваши переживания в Комарово?

О Комарово я помню многое. Однажды я увидел охотников, которые несли дичь. Мальчик я был нежный – взял кирпич и засветил охотнику по голове. Меня поймали, привели к папе, о чем-то они поговорили, выпили, папа дал им денег. Охотник ушел, показав мне кулак, а я показал ему дубину.

Помню и другой скандал. Был какой-то праздник, все вывешивали флаги. А у меня был шалаш, прямо за уборной. И я вывесил там флаг. Рано утром к папе явилась комиссия человек из восьми. Папа испугался, а это случалось редко. Флаг сняли, перевесили, этим людям накрыли стол. Они сказали: «Ничего-ничего, мальчик все-таки красный флаг повесил!»

Но лучше всего я запомнил один солнечный летний день. Ко мне пришли четверо моих друзей. Я залез на камень у наших ворот. И они мне сказали: «Мы ебались». Дальше рассказали технику этого дела, рассказали про девочку Галю – она была значительно старше, лет тринадцать. Она сказала: «Вы мне все соберете по стакану черники, и давайте!» Что они могли с ней сделать? Скорее всего, ничего. Но на меня это произвело убойное впечатление. Я встал и сказал: «Может быть, ваши родители этим занимаются или занимались, а мои – нет. И я этим никогда заниматься не буду. Пошли вон и не смейте больше сюда приходить, а то спущу собаку». У меня начались болезненные горячечные сны – на самом деле, я им поверил.

Какие обстоятельства заставили вас и семью переехать обратно в город?

Мы жили в Комарово, но я читал «Пионерскую правду» и понимал, что надо ехать в Ленинград, что там хорошо! В 1948 году мы получили потрясающую квартиру на Марсовом поле, в лауреатском доме. Папе тогда как раз дали Сталинскую премию за фильм «Пирогов». Моя жизнь поделилась на нежное житье в Комарово – и на Ленинград, в котором все изменилось. Я вдруг почувствовал свою физическую силу, наврал, что я боксер. Потом пошел тренироваться, в течение года получил первый разряд. Я стал шпаной – повелителем жизни. Меня все боялись. Я работал в театре. Я что-то писал. Началось это, когда мне исполнилось лет десять.

Квартира, в которой мы поселились, была немыслимая.

Пятиметровые потолки, лепнина, замечательный паркет. Дом Адомини на углу Мойки и Марсова поля – очень странный, какой-то оруэлловский. Часть его была разрушена и идеально восстановлена немцами. Там жили главный архитектор города, Вера Панова, Леонид Рахманов, написавший «Депутата Балтики». Ленинградский лауреатник.

Там были ворота, и войти во двор просто так было нельзя. Надо было позвонить, и тебе открывала дворничиха Таня. Ей надо было дать рубль. Но половина дома не попала под бомбежку, и ее не трогали! Она была кривая, полуразбитая, в подъездах воняло, по стенам текли нечистоты. Были страшные коммунальные квартиры, обитатели которых тоже звонили Тане – хотя навряд ли платили рубль. Когда Таня умерла, ее комнату прихватил местный прокурор, и тогда я впервые побывал в ней. Страшная катакомба без уборной и газа – бетонный мешок, высасывающий жизнь.

Дом делился на блокадников, которые ели трупы, и которые не ели. Была там красивая женщина-кошатница, которую ненавидела жительница подъезда, соседка по фамилии Гукова: все время говорила, что та во время блокады крутила котлетки, и не здоровалась с ней. Позже, после смерти родителей, я уехал из этого дома – просто понял, что не могу там жить. Мне чудились ночью шаги папы, который ходит по квартире и открывает холодильник. Квартиру продали – тогда за копейки.

Домработница из «Хрусталеv, машину!» – из того дома, того года?

Нашу домработницу звали Надькой. Свой человек в доме. Вообще люди класса папы или Пановой имели права прописать деревенских в Ленинграде на какое-то время, а если будут ими недовольны – выписать обратно в деревню, где кушать нечего, в двадцать четыре часа. Такая форма рабства: только пискни на меня – завтра я у участкового, и поезжай в свои Большие Васюки. Надька жила на кухне, у нее там была тахта. В доме она боялась и считала за хозяина только папу – и немного меня: однажды, когда она поругалась с мамой, я собрал ее чемодан и выставил за дверь. С тех пор она меня уважала.

Надька была не только деревенская, она еще и отсидела. Ее ребенок Борька был от немца. Может, она кому-то в жизни два раза дала, но один из них был немец. С тех пор она решила, что больше этим заниматься ни с кем не следует. Был даже такой случай. В Сосново, на нашей даче, к Надьке проник цыган – хороший парень и, очевидно, с преувеличенными сексуальными способностями. Стал ей говорить: «Наденька, выйди ко мне, сердце мое по тебе истомилось». А у нас над крыльцом было

длинное узкое окно. Надька взяла папину двустволку, ее зарядила, просунула в это окно над головой цыгана на расстоянии двадцати сантиметров и из обоих стволов выстрелила. Мы приехали утром, и Надька нам показывала, что такое медвежья хворь. Как цыган бежал по тропинке, так повсюду оставлял следы своего жидкого цыганского кала, его местные жители потом на речку водили отмывать. Мало того, он уронил и оставил там шляпу – собаки ее утащили. Он ее до утра выманивал, но не выманил.

Очевидно, в Ленинграде снова пришлось оказаться в школе – и снова приспособливаться к ее законам?

Детство кончилось, когда мы уехали из Комарово. Началась война за выживание. Я был длинен ростом, не очень силен и храбр и абсолютно незащищен – деревенский мальчик, который не знал ничего, кроме того, что взрослые ебутся. Папа все время мной восхищался: «Смотри, какая фигура у мальчишки, какие плечи!» А я был несчастен и всерьез думал о самоубийстве.

Я оказался в 210-й школе на Невском проспекте. Там до сих пор, кажется, поддерживается табличка «На этой стороне ходить наиболее опасно». Рядом с ней был наш класс. Меня устраивали в школу получше, базовую школу при Институте Герцена. Что же тогда являли другие школы? На переменах продавали водку – не нам, четвероклассникам, но классу восьмому-девятому. Продавали водку стаканами. Страшно разбавленную, в нее были брошены ягоды. Я пришел учиться году в 1948-м, и еще ходили учиться фронтовики с костылями и с орденами. Держались они особняком, ни с кем не пересекались.

Я попался на удочку пропаганды. Я искренне был уверен, что в Ленинграде все ходят строем, помогают друг другу и выращивают экзотических животных! Я – длинный, несуразный и не принятый в пионеры мальчик – подошел к мальчику по фамилии Герцель, который был главным хулиганом нашей школы, и спросил: «Ну как обстоят дела с пионерской работой?» Тот посмотрел на меня, открыл рот, произвел все возможные звуки задом и ртом...

Меня начали бить. Я был длиннее и сильнее, но меня били. Я бегал по классам, а за мной бежало пять-десять человек, которые меня стучали и щипали. Это была ни с чем не сравнимая мука. У меня случился паралич воли – я не мог пропускать школу, не мог убежать. Меня в школе стали звать «Мангобей» – сказали, что есть такая обезьяна, и такое мне дали прозвище. Пожалуй, тогда начался самый трудный период моей жизни, спровоцированный нашей печатью.

Тогда и началась ваша карьера боксера?

Убегая от своих преследователей и прячась по сортирам, я чудом не пострадал психически. Дома-то папа мной восхищался, а в школе звали мангобеем! В один прекрасный день, убегая, я развернулся и ударил – скорее всего, нечаянно – мальчика по фамилии Пузыня. Кулаком в лоб. Мальчик закричал, и у него тут же стала расти огромная синяя шишка, размером в пол-яблока. Мальчика увезли в медпункт. После уроков меня стали спрашивать, где я спрятал кастет. Я сказал, что кастета у меня нет – просто я боксер. Что ж ты не защищался? Я сказал, что мы даем подписку, и нам категорически нельзя драться. Но раз уж я сорвался – теперь берегитесь!

Пузыню увезли в больницу, и потом выяснилось, что у него был такой лоб – даже от несильного удара вспухают шишки. Однако моя репутация уже была составлена. На следующий день я пришел в школу, и мой сосед Куликов – который отсутствовал накануне – сказал мне: «Стыкнемся?» Я согласился, а ему все зашептали: «С ума сошел? Он боксер, он скрывал!» Я Куликова схватил, вытащил в коридор и стал бить плечами по лицу – откровенными и тяжелыми пощечинами, пока у него не потекла кровь из носа. Как-то его от меня отволокли... Я не стал уважаемой личностью, но меня стали с тех пор бешено бояться. Даже старшеклассников водили на меня посмотреть.

Делать было нечего – я пошел во Дворец пионеров на углу Фонтанки и Невского, чтобы записаться в секцию бокса. Тренер меня посмотрел, и я ему очень понравился. Я был длинный для своего возраста и длиннорукий. Тренер мне велел купить хирургический бинт «Идеал», которым бинтовали руки боксерам, мыло, полотенце, чемоданчик с железными углами. А белое кашне я уже купил... Самое интересное в боксе – два момента, которые делают из мальчика мужчину. Во-первых, ты спокойно получаешь по лицу. Во-вторых, спокойно бьешь по лицу, а это для мальчика – самое трудное и самое важное. В результате в пятом классе меня мог побить только один очень рязрядистый волейболист, который был еще длиннее меня. Больше – никто. И пошла другая жизнь.

Помните каких-то друзей уже школьных времен?

Был у меня в классе мальчик по фамилии Нератов. Отец его пропал во время войны, и он был усыновлен одним известным художником – тем самым, который родил знаменитый анекдот: в его паспорте, по анкете, было написано «индей» вместо «иудей». Когда он прибежал ругаться, его паспорт взяли переделывать – и через месяц забрал: там было записано «индей из евреев»... Мать этого Вани Нератова тоже была художница, очень красивая женщина. В квартире у них было ужасно: на картинах одни

стахановцы и стахановки.

Ванька был слабенький и восхитительно талантливый. Он был одним из зачинателей моей травли – приходил за час до уроков и рисовал на доске «Похороны Мангобея». Рисовал целые альбомы, и мой папа даже хотел их издать. Я стал защитой Ваньки. Не разрешал его трогать – как в цирке одно животное защищает другое. Правда, он продолжал про меня рисовать, но мне уже не было обидно, когда рисовали Мангобея. Перемена участи – перемена мира.

Была у нас в школе олимпиада по химии. Я тихо заглянул и увидел, что Ванька рисует череп в шляпе. Это должно было пропитаться каким-то раствором, исчезнуть, а потом проявиться. Он бы спросил: «Что это такое?» Все бы ответили: «Чистый лист», а он бы ответил: «Нет, это рисунок» – и рассказал бы про симпатические чернила. Я пробежал по всем рядам и сказал: «Выйдет Ванька, спросит, что это, а вы все отвечайте, что это череп в шляпе». Он вышел, спросил: «Что это?», и весь зал ему ответил: «Череп в шляпе». Он посмотрел безумными глазами на чистый лист бумаги, ответил: «Правильно!» – и сел. Его, правда, заставили потом встать и все-таки рассказать.

Вообще Ванька был выдумщик: однажды он украл в кабинете химии калий или натрий и кинул в сортир – где сразу началось извержение. Когда в туалет вошел наш астроном, Ванька скинул штаны и сел на унитаз, в котором все кипело и бурлило. Вдруг раздался взрыв, и унитаз сдвинулся с места. Ваньку исключили из школы...

Судьба его закончилась очень интересно. Он попал в армию, не поступив в Академию художеств – скорее всего, из-за предков, в числе которых был царский министр. Из армии он писал письма, что не выдержит и покончит с собой, но вдруг у него обнаружился талант: он потрясающе делал макеты местности – театра военных действий. Он был выдающимся художником. Отслужив армию, вышел оттуда, купил машину – и продолжал зарабатывать деньги, делая эти макеты... Умер, так ничего и не создав.

Вы ходили в школе в отличниках – или в хулиганах?

Учился я хорошо, но меня боялись; я был старостой класса! Однажды меня не было в школе несколько дней. Когда я пришел, выяснилось, что пришел новенький – хулиган по фамилии Дорофеев, который Ваньку поймал и за его шутки, сняв штаны, залил его всего чернилами. Я зашел в класс, на апперкотах протащил его по всему коридору и брякнул вниз так, что он сбил бюст то ли Ленина, то ли Маркса.

Был еще мальчик Ицарев. Я на него как-то раз случайно

пролил чернила – а потом вдруг почувствовал, что у меня по штанине что-то льется: он стоял и медленно лил мне чернила на брюки... И я его изувечил. Разбил ему нос, лоб, губы, брови. Вокруг меня стала роиться шпана. Все они ходили со скальпелями, которые надевались на пробки и закручивались в авторучки. У меня не было скальпеля, но был силомер. Я его использовал как кастет. Но была во мне какая-то справедливость – просто так к кому-то привязаться я не мог.

Никакого явного антисемитизма в школе не было. Если ты был сильный и драчливый – ты был русский, а если напуганный и жирный – ты был еврей. Вне зависимости от того, Иванов ты или Раппопорт. Но помню, как однажды я дал хорошему мальчику Абраму Гантману плюху, и меня наградили медалью «За победу над Абрамом». Я не был Дубровским, не был замечательным русским интеллигентом! Да, я бегал в театр вечерами, бегал в медицинский кружок...

Но одновременно с этим – я был гадость. Наверное, я был хам. В школе были драки, я в эти драки лез по свистку своих одноклассников. Мы били людей – и некогда было узнать, за что. Подозреваю, что били хороших детей. Отчего это было во мне, почему я бежал за стаей? Потом меня выбрали председателем дежурств Учкома. Это была школьная полиция. Нас всех строили, рапорт сдан – рапорт принят... Я ходил по коридорам и чувствовал себя надзирателем. После каждого пятого урока выстраивался дежурный класс, и мне сдавали рапорта: кто себя плохо вел, кто был подонком. Я был какой-то капо. И я передавал все это директорше.

Доносительство и контроль, очевидно, были всеобщим правилом. Были в школе дети «врагов народа»?

Я помню, как сошел с ума один мальчик. Он зашел в класс, залез под парту, а когда вошла учительница, выскочил и попытался укунить ее за ногу. Причем это повторилось на следующих уроках – помню, все ждали, как он будет кусать за ноги нашего астронома. Потом выяснилось, что вся семья этого мальчика арестована, и завтра он должен покинуть Ленинград. Никакой жалости к нему тогда я не испытывал! Арестованы и арестованы, кто знает, за что? Может, они украли что-нибудь.

У нас в каждом классе висело какое-нибудь приветствие товарища Сталина. В классе, где занимались английским, Ванька нарисовал очень красивый лозунг: «Long live comrade Stalin». А наша англичанка мне как-то сказала: «Не пора ли нам лозунг поменять?» Я ответил, не подозревая, что говорю (а может, и подозревая?): «Клара Соломоновна, а почему вы не хотите, чтобы товарищ Сталин жил долгие годы?» И увидел на ее лице

чудовищный испуг. У нее затряслись руки: «Нет-нет, пожалуйста-пожалуйста, только подновите красную краску, чтобы красивее было».

На уроке географии можно было взять любой край – скажем, в районе реки Лены – и лгать все что угодно. Что туда забрасывают подводные лодки, которые будут топляк поднимать, что там строятся тяжелые аэродромы... Можно было врать о достижениях государства все что угодно. Чем циничнее – тем лучше отметка. Учительница никогда с тобой не спорила.

В 1953 году, помню, появилось два военрука. Оба – мастера спорта, оба капитаны и оба из МГБ. Как я понимаю сейчас, тогда начались увольнения на Литейном: они были мухобоями – то есть не следователями, а теми, кто били заключенных. А я, когда мы бросали гранаты, случайно попал в одного из этих военруков, Юрочку. Он от меня прыгнул, как олень. А потом чуть не попал и во второй раз, и в третий. Тогда меня обещали исключить, вызывали родителей. Но военрук сказал, что сам со мной разберется, и ничем плохим эта ситуация не кончилась.

А как вообще взрослые – учителя, родители – реагировали на ваш изменившийся статус? Часто ругали, угрожали исключением?

Где-то классе в седьмом был случай: весь класс убежал с уроков. А я был старостой. Нам сказали: «За летние каникулы вы все должны извиниться – пусть каждый придет к учительнице, с уроков которой сбежал, и попросит прощения». Мы все дали слово не извиняться. Дальше произошло ужасное: выяснилось, что я исключен из школы. Я один! Потому что остальные извинились, а я – нет. Детские душонки слабые: родители, то-се... Была страшная трагедия, специальное родительское собрание.

Примерно тогда же, помню, я познакомился со стариком в черном костюме с перхотью на плечах и огромной седой бородой. Мы с ним долго гуляли: договаривались и гуляли, я и еще один мальчик. Он рассказывал нам какие-то чудеса из мира истории. Это продолжалось довольно долго, пока я не узнал, кто он такой. Папа спросил меня: «Лешка, ты задружился с Орбели?» Это был Иосиф Орбели, бывший директор Эрмитажа, в это время снятый! Я часто его вспоминаю – не потому, что он академик. А потому что он меня уважал именно за то, что все дали честное слово и нарушили, а я единственный сдержал.

Ваша дружба со школьной шпаной была кратковременной?

Школа была разделена на несколько классовых образований. Верх занимали те, кто называли себя ворами: вор говорил про себя «я – человек». Среди них были дети полковников и генералов, крупных научных работников. Они воровали! Не хотели, но воровали. Был, допустим, красивый мальчик Юра Ш.

по кличке Американец. Ему не нужно было воровать, его папа был атташе в Америке, и дома у него стояли привезенные оттуда сундуки: он мог взять оттуда платок, продать его и поить нас потом на эти деньги четыре дня. Но для того чтобы пользоваться поддержкой так называемого «брода» и больших воров, Юра должен был два раза в году дрожащими руками кому-то залезть в карман в троллейбусе или автобусе. Взрослые помогали... Воры были главной силой в школе: захотят, чтобы тебя убили, – убьют. Хотя на моих глазах не убивали.

Я не называл себя вором, но был с этим движением связан. Меня считали своим. Другую часть Невского занимали гопники – это было еще страшнее. На плечо они надевали петлю, в петле был топор-колун. И непременно белые шарфики. А оружием воров был скальпель. Гопников не уважали, но боялись, а воров боялись и уважали все кроме гопников. Среди них были и взрослые мужики. Очень много времени мы проводили в ресторанах.

Где доставались деньги? Юрка, кажется, воровал у бабушки. Помню, были Алик-писатель, Пушкин, Шатен, Колотушка. Они все блюли воровские традиции. Их было много – десятки людей! Они ходили в гости ко мне домой, пили чай с конфетами или бутербродами. Мой папа, человек умный, но наивный, говорил: «Какие прекрасные у тебя друзья! Какие прекрасные у них лица! Можешь мне только объяснить, зачем они носят сапоги всмятку?» А они носили так называемые «прохоря», это был признак вора. Кстати, они у нас ничего не украли. Ни одного предмета.

За время большого террора, ГУЛАГа, амнистии страна не сделала и полушага к порядку. Даже в Италии на какое-то время победили мафию, а у нас – ничего. Сейчас девочек называют развратными – а сколько было у нас школьниц-проституток! Очень было распространенное явление. Видел я и спекулятивный мир – как он жил, как он ел в ресторане «Универсаль» и гостинице «Европейская». Интересно было посмотреть на зрителей партера на представлениях американского мюзикла «Порги и Бесс»: одни спекулянты! Это ужасное расслоение было спланировано тогда, сейчас оно просто открылось. Официантка получала в месяц 27 рублей, а хороший материал на пальто стоил 570 рублей за метр. Было запланировано, что она будет воровать! Не знаю, сколько нужно времени, чтобы изменить это общество.

Помню, как много лет спустя был у меня случай с таким Тамерланом – большим боссом, директором станции по ремонту автомобилей. В один прекрасный день ко мне прибегает художник Марксэн Гаухман-Свердлов и рассказывает: «Я купил тут старую машину, пригнал к нему отремонтировать, а он

говорит: я тебе почию, если Герман мне позвонит и за тебя попросит!» Я говорю – ошибка какая-то, я с ним еле знаком... Но позвонил. Спрашиваю: «А почему я должен за него просить?» Он отвечает: «Пять лет назад ты пригнал “Волгу” в ремонт, и ты меня назвал Тамерланчиком. Я тебе тогда сказал: “Ты меня так не называй, я тебе Тамерлан Васильевич”. Ты ответил: “А я тебе тогда – Алексей Юрьевич”. И выматерил меня, согнал свою машину с подъемника и уехал. Я тебя тогда зауважал! Ты был моим первым клиентом, который мне на хамство ответил хамством. Так что помогу тому, за кого ты попросишь». Хамство как было, так и осталось страшной силой.

Первые отношения с женщинами тоже пришли у вас на школу?

Романы у меня пошли в старших классах. Когда мне было лет пятнадцать, я умудрился даже помирить одну часть Невского с другой! Гопников с ворами. Я закрутил роман с девочкой одного довольно серьезного воришки, и меня страшно избили. Тогда я пошел к знакомым гопникам, которые ко мне почему-то хорошо относились. В театр я их звал, то-сё. Они взяли колуны и пошли со мной. На второй день они воришек прижали. Я поднялся к этой Лерке. Воры прошли по лестнице, за ними прошли гопники. Что между ними было – не знаю, но они помирились в результате! На долгие годы. Помню только обидную фразу: «Для нас Герман – денежный мешок». Что не было правдой. Своих денег у меня тогда было мало, это они меня поили и кормили.

А со школьным начальством вы ладили?

Я понял к старшим классам, что пора начать хорошо учиться! Но меня за что-то возненавидела директорша школы. Не нравилось ей то, что я ношу папины пиджаки и ботинки. Для нее я был стилигой, и примириться со мной она не могла. Где-то в середине пятого класса она объявила мне войну. Тогда меня подняли и понесли дети. С пятого по десятый класс я был старостой класса! Почему они меня выбирали? Меня не любили, но почему-то выбирали... Директорша приходила к нам на собрания, говорила: «Не может быть все время один человек старостой!», но ничего сделать не могла. Трудно директорше было и с папой. Когда он пришел к ней выяснять отношения, она ему сказала: «Я училась в советском рабфаке!», на что он ответил: «А я – в Пажеском корпусе». Отношения не сложились. Она ничего не могла со мной сделать и за это ненавидела.

В один прекрасный день я понял, что по поведению у меня будет тройка. Что, во-первых, было очень нехорошо для поступления в высшее учебное заведение – я собирался в медицинский институт, а во-вторых, было абсолютно

несправедливо. Ребята из десятых классов собрались на бардак. Бардак состоялся, но меня там не было! Я зашел туда с барышней, с которой уже жил половой жизнью, посмотрел и ушел. Помню только человека по фамилии Дрозд, у которого голова плавала в унитазе. Я поправил ему голову, чтобы он не утонул, и ушел.

Я сказал папе, что у меня будет собрание, что мне влепят тройку за то, в чем я не принимал участия. Папа сказал: «Мне это надоело, пойди сам в гороно». Я пошел. Пришел, рассказал все – меня перенаправляли из кабинета в кабинет, потому что недоброжелателей у директрисы оказалось много. Выяснилось, что я работаю в театре, что я стараюсь учиться, что я староста класса, что я читал все – в тот момент я как раз дочитывал «Трех товарищей».

Потом у нас в школе собирается весь физкультурный зал, садится школьная комиссия, и вдруг открывается дверь... Входят четыре представителя гороно. «Не возражаете, мы посидим?» Полный шок. Ну, делать нечего, начали разбираться. «Кто бы из нарушителей хотел высказаться?» Я говорю: «Я». Директриса спрашивает вдруг: «Скажите, Герман, вы в театре были когда-нибудь?» Я отвечаю: «Был. Я вообще-то в Большом драматическом театре играю роли в массовке и еще подрабатываю шумовиком». «А читаете что?»... И тут вдруг вскакивает секретарь комсомольской организации Эдик Резник – организатор всего бардака, который меня обожал, и говорит: «Германа не было у нас на бардаке! Он зашел с девушкой и ушел, сказал, что мы дураки!» Так я получил пятерку и отправился поступать. А Эдику тогда поставили тройку.

Тогда, лет в пятнадцать, я впервые убежал из дома. Однажды в Новый год я провел ночь вне дома и вернулся часам к десяти утра. Я договорился с сестрой, что она предупредит родителей, а она этого почему-то не сделала. Папа с мамой уже все морги к утру обзвонили. Вышел папа – он был тяжело пьяный, сильный, огромный. Развернулся и дал мне по морде. Я отлетел к шкафу, с разбитым лицом. И я ему сказал: «Ты, говно, я могу сейчас тебя раскатать по этому ковру, как хочу, и ты на четвереньках отсюда уползешь. Но я этого делать не буду – я на тебя плюю. Тьфу!» И я в рубашке и брюках ушел. Я сидел в аптеке на углу Желябова и Невского. Часа три сидел, потому что ни до кого не мог дозвониться. Денег у меня тоже не было.

Потом я нашел Эдика Резника и поселился у него. Потребовал паспорт, ушел из школы, стал устраиваться в экспедицию коллектором. Плюнул на армию и театральный институт. Жил на вокзалах, ночевал в Зеленогорске в киоске «Союзпечати». Денег наодалживал. Мама одной девочки все

время мне подсовывала деньги, потому что хотела, чтобы я женился на ее дочке... Потом мне сказали, что мама умирает. Я испугался и вернулся домой. Мама, конечно, не умирала, но я увидел папу – такого несчастного, такого виноватого! Я же не был виноват – я договаривался с сестрой. Меня не было месяца три. Думаю, в доме в эти дни был полный ужас. Не знаю, я никогда потом с мамой об этом не разговаривал.

Школа на этом закончилась, начиналась самостоятельная жизнь?

Да. Распахнулись двери школы, раздался последний отвратительный звонок – и я оказался на улице, с приличными отметками и без тройки по поведению, которую я отстоял сам. На улице – с обещанием, которое я дал папе: попробовать один раз поступить в театральный институт.



«Седьмой спутник». 1968 год

Подлежащее. Малые планеты

*Воображаемая иллюстрация: Питер Брейгель Старший,
«Падение Икара»*

В первой режиссерской работе Алексея Германа «Седьмой спутник» (1967) – которую он, впрочем, не любит и не считает в полной мере своей, поскольку сделана она в соавторстве с Григорием Ароновым, – на глазах зрителя происходит рождение «германовского человека». Рождается он, как бывает, в муках, тем паче что лет ему – около пятидесяти (во всяком случае, таким был в момент выхода фильма на экран возраст исполнителя главной роли Андрея Попова), и к смерти он гораздо ближе, чем к детским пеленкам.

Профессор Военно-юридической академии Евгений Павлович Адамов попадает под арест сразу после декрета о красном терроре. Стреляли в Ленина; лес рубят – щепки летят, и фаталист Адамов, живущий после смерти жены и сына одиноко, в компании старушки-няни, давно приготовился стать такой щепкой. Куда он летит – самому неведомо, рассчитать траекторию невозможно. Все, однако, приятнее, чем считать себя лежащим камнем посреди дороги, который мешает прохожим и экипажам, а потому должен быть устранен. Попав под арест и будучи оправданным новыми властями, Адамов оказывается бездомным: его квартиру превратили в коммуналку, жить негде. Так он становится сначала прачкой у бывших тюремщиков, затем – военспецом по юридической части. Наконец, с облегчением принимает мученическую смерть за новую, незнакомую власть.

Герман не хотел брать на главную роль Попова, ему хотелось Игоря Ильинского, но того не утвердили (с тех пор он яростно бился за каждого актера, которого хотел, и почти всегда добивался желаемого). Попов – достойный, умный, грустный, живое воплощение дилеммы «интеллигенция и революция», и в самом деле вылеплен из шестидесятнического идеализма, с которым Герман всегда полемизировал. Тем увлекательнее экранная судьба персонажа – уроженца другой (гибнущей на глазах) планеты, который скитается без руля и ветрил по вселенной Германа. Вселенной немыслимо детальной и живой; уже после успешного опыта работы с Владимиром Венгеровым на «Рабочем поселке» дебютант Герман считался виртуозом «второго плана».

В повести Бориса Лавренева, по которой поставлен «Седьмой

спутник», Адамов выходит из дома на базар, чтобы продать старые вещи и купить немного провизии. Тогда же он видит на стене «Декрет о красном терроре», под действие которого вскоре подпадет. В фильме этот декрет рассматривает в первом же кадре зритель – исторический экскурс, не иначе. Мы снаружи, вне этого мира; Адамов – уже внутри, поскольку мы встречаем его арестованным. Один из десятков «бывших», скитается хаотичными кругами по гигантскому залу, приспособленному под камеру предварительного заключения. Не личность, а часть общей контрреволюционной массы: тех, кто объединен в «тысячу врагов», которые должны поплатиться жизнью «за смерть одного нашего бойца». Адамов принял это сразу, безоговорочно – не потому, что ощущал за собой вину, а потому, что в окружающем сумраке не видел иного ориентира, кроме призрачного «чувства долга»: быть среди себе подобных, разделять общую участь, признавать непостижимую историческую необходимость и служить удобствием для ее осуществления. Однако его выталкивает на поверхность подозрительный и для врагов народа, и для его друзей «абстрактный гуманизм», попытка найти общий язык с тюремщиками. И вот он – дежурный по камере, пария, отщепенец, без пяти минут предатель.

Опять один. Участь каждого германовского героя, который всегда – неуместный человек, человек не на своем месте. Тот, кто пронизан искони русским чувством одиночества в толпе. Прорывается к «своим», к партизанам перебежчик Лазарев в «Проверке на дорогах», чтобы столкнуться с волной недоверия и вражды. Избавление лишь одно: героическая, незаметная смерть. Офицера и интеллигента Лопатина, человека застенчивого и косноязычного, в «Двадцати днях без войны» заносит то на съемочную площадку фальшивого фильма по его фронтовому очерку, то на трибуну митинга. Милиционер Лапшин оказывается за кулисами театра, где у него нет ни малейших шансов обольстить понравившуюся актрису; его друг – журналист Ханин – натывается на нож бандита, зачем-то оказавшись в опасной близости от воровской «малины». Генерал медицинской службы Кленский в «Хрустале, машину!» то превращается в опущенного ээка, то моментально возносится на Олимп, где на кунцевской даче умирает Сталин. Земной гуманист Румата в «Хронике арканарской резни» вынужден изображать грубого средневекового аристократа. Каждый мучительно хочет забыть о разладе, встроиться в систему. Ни один не может.

Не исключено, что здесь собственный комплекс Германа, никогда не грезившего об участии запрещенного режиссера «не для всех»: ему хотелось, чтобы смотрели, любили, понимали, – но

сначала этому препятствовало начальство по кинематографической части, а потом смутная прокатная ситуация. Не суть важно. Судьба сложилась именно так. Герман – один в поле воин. Почти всю жизнь – отщепенец, не распрощавшийся с этой ролью и после причисления к лику живых классиков.

«Когда огромное тело пролетает в мировом пространстве, в его орбиту втягиваются малые тела, даже против их воли. Так появляется какой-нибудь седьмой спутник...», – объясняет Адамов белогвардейскому офицеру, который вот-вот приговорит его к расстрелу. «Но все равно вы ничего не поймете», – резюмирует он. Очевидно, понимает и не каждый зритель, особенно теперь (для советской публики переход любого достойного человека на сторону Красной Армии казался более очевидным поступком). Адамов приспособленец? Или он убедился на деле в правоте большевиков?

Не в этом дело. Он остро страдает от одиночества. Его не признают «бывшие», у которых каждый сам за себя (по меньшей мере в пространстве фильма это именно так). Ему нет места и в собственной квартире, отныне ставшей коммуналкой. К красным идет, потому что может им пригодиться хоть чем-то: сперва как прачка, потом как эксперт в области военного права. И точно так же, как пытался отвоевать товарищей по камере, несправедливо приговоренных к смерти, старается убедить соратников по трибуналу, что нельзя лишать человека жизни, не получив достаточных доказательств его вины. В обоих случаях его усилия не ведут ни к чему. Вот исчерпывающая формула судьбы по Герману: пытаться шагать в общем строю (а к большевикам Адамов примыкает, кажется, именно потому, что их гораздо больше – а значит, они правы), но оставаться личностью с собственными принципами и взглядами. Трагическое противоречие. Единственное разрешение конфликта – достойная (по возможности) смерть.

«Седьмой спутник» населен прекрасными артистами, из которых ни один не играет вполсилы – в этом обещание будущего, зрелого Германа. Анатолий Ромашин – глуповатый белогвардеец, Алексей Баталов – рассеянный комиссар со сломанной дужкой очков, Георгий Юматов – уголовник Турка; Олег Басилашвили появляется в кадре будто случайно, чтобы высказать какую-то трогательную идейку на тему дальнейшего обустройства России. За каждым ощутим не типаж – личность, однако каждая из этих личностей – очередное «малое тело» какой-то космической системы, спутник неведомой планеты, которому не дано определять собственную орбиту. Уже в

следующем фильме Герман начнет избавляться от искусства – и наравне с артистами будут выступать анонимные свидетели. Майя Булгакова в «Проверке на дорогах» играет крестьянку, появляясь на экране ради нескольких реплик, куда более важный – открывающий картину – монолог поручен неизвестной женщине, подлинной крестьянке, помнящей, как немцы картошку травили.

В этом смешении известных и стертых имен – та самая эпоха, гонявшая людей «гурьбой и гуртом» по вершинам и пропастям истории. Герман – самый точный ее летописец, во всяком случае в отечественном кино. В «Седьмом спутнике» мы видим лишь спины марширующих красноармейцев, не различаем тех, кто запечатлен на групповых фотографиях, едва-едва, боковым зрением, обращаем внимание на прохожих, мимо которых бредет по ночным петербургским улицам бездомный Адамов. В «Проверке на дорогах» уже – укрупнение: лица, лица, лица на барже с военнопленными, проплывающей под мостом, и неспособность партизанского командира Локоткова взорвать этот мост, списать человеческие потери на статистику. Он не может рассмотреть каждого лица – но может зритель, и этого аргумента в пользу оправдательного приговора вполне достаточно. Такие же лица начинают фильм. Люди, не отягощенные именем, судьбой, сюжетом, стоят и смотрят без выражения на то, что не могут изменить, – а угрожающий агрегат заливает отравленной жижой картошку, единственную их надежду на выживание.



Лопатин – Юрий Никулин («Двадцать дней без войны»)



Лапшин – Андрей Болтнев («Мой друг Иван Лапшин»)

Бесшабашный красавец-налетчик Турка – первый вменяемый собеседник Адамова в «Седьмом спутнике» – предсказывает явление безымянного летчика-капитана в «Двадцати днях без войны». Там окончательно стирается различие между «первым планом» и «вторым». Захлебываясь, путаясь в словах, сбивая дыхание, торопливо – будто боясь, что не успеет, что камера устанет, уйдет в сторону, – он рассказывает свою историю, тривиальную и душераздирающую: жена изменила, просила прощения, и как жить дальше?.. Сыгранное Алексеем Петренко – не яркий эпизод; эта роль на добрые пятнадцать минут становится самой главной в фильме (так называемый «главный герой» на этот срок лишается прав). А может, и остается главной для картины, цель которой – глобальная реабилитация людей «второго плана». След этого замечен в воспоминаниях слегка

обиженных Юрия Никулина и Людмилы Гурченко, бесспорных звезд 1970-х, о работе над странной картиной, где режиссер уделял так много внимания сущей ерунде, вроде одежды и обуви статистов. А ведь именно Герман привил многим советским суперстарам актерское смирение – такая задача под силу отнюдь не каждому режиссеру.

Самые-разсамые: Быков и Солоницын, Бурляев и Петренко, Ахеджакова и Гринько – народные артисты, цвет советского экрана. Герман говорит о них странно: без пиетета, но и без фамильярности, отстраненно, с неизменным любопытством. Он будто дает диагноз, или перечисляет технические характеристики стрелкового оружия, или описывает редкое животное, как сотрудник зоопарка. Нет святынь, нет незыблемых авторитетов. Артисты говорить о Германе, напротив, избегают – редко добьешься чего-то толкового за пределами ритуальных фраз о взаимном уважении и затаенных намеков на старую обиду. Неудивительно: он их гоняет и в хвост и в гриву, а потом оказывается, что ничего лучше, чем роль в его фильме, они никогда не играли.

Артисты – кто угодно, но уж точно не соавторы, не соучастники. Потому и удастся смахнуть с них, как налет застарелой пыли, профессиональные штампы (у каждого свои, фирменные), чтобы вытащить неожиданную суть, увидеть в знакомой физиономии человека. Сложная процедура – и с каждым фильмом Герман берется за нее со все меньшей охотой. Зачем пытаться изменить звезду, если можно создать собственную? Начиная с «Лапшина», где весь состав собирался по одному человеку, Герман произносит нежное «мои артисты». «Хрусталева», где из знаменитостей – одна Русланова, или «Хроника арканарской резни», где Ярмольник – белая ворона в стае черных, и вовсе как на подбор: ни одного случайного лица, сплошная органика. Не потому что каждый – винтик, послушный инструмент в руках режиссера-диктатора. Наоборот, каждый из них – личность, но и любой знает, кто сделал его личностью в пространстве фильма, объяснив миру раз и навсегда, что «первый» и «второй» план – не то же самое, что первый и второй сорт.

Советские эпохи уравнивали людей, Герман выделял. Как одержимый архивист, вглядываясь в каждое лицо, гипнотизируя, заставляя взглянуть в камеру – чтобы моментальный портрет остался на пленке, против всех законов кинематографа. Сперва несмело, разрешая этот взгляд своим «непрофессионалам» (любимому актеру Дюдяеву, органикой которого Герман в «Проверке на дорогах» и «Двадцати днях без войны» испытывал

народных артистов): все-таки летчик в исполнении Петренко смотрит не на зрителя, а на собеседника – Никулина-Лопатина. Потом – уже всем подряд, от «героев» до «статистов». Лапшин, Кленский, толпы стражников, крестьян, книжников и дворян далекого инопланетного Арканара. Они смотрят в камеру, из своего зазеркалья через стекло объектива смотрят нам в глаза – так, чтобы мы увидели и не забыли их. Упражнение для памяти, упражнение для совести.

Писатель Юрий Павлович Герман – отец Германа Алексея, честный советский литератор – верил в демократизм советского уклада и от души был увлечен своими героями: лицами подлинными, выставшими под увеличительным стеклом авторской любви до масштаба титанов. «Нет и не может быть в нашей стране “маленьких людей” – так считает мой современник. Делом, творимым на земле, определяем мы качество человека...», – писал он в предисловии к сборнику, в котором была напечатана «Операция “С Новым годом!”» (повесть, из которой выросла «Проверка на дорогах»). Лишенный иллюзий Германа-писателя, режиссер Герман тоже не верит в деление людей на «больших» и «маленьких», однако и равенство в его глазах – такой же миф. Германовский человек не способен сам увидеть и определить свой масштаб (не дано это и зрителю), он всегда терзаем неопределенностью – ибо любой, самый героический поступок может остаться незамеченным и неоцененным. Распределение – прижизненное и посмертное – по кругам Ада, Чистилища и Рая происходит не по справедливости. Здесь – и извечное сомнение в божественном промысле, достигающее трагического апогея в «Хронике арканарской резни».

«Маленький человек» как ампула тем не менее присутствует – и это не пассивный страдательный Башмачкин, на которого сетовал у Достоевского Деушкин, а скорее пушкинский Самсон Вырин. Такой же смотритель (печной, а не станционный) – оделенный именем, фамилией и прозвищем, в отличие от бесчисленных безымянных душ, Федя Арамышев по кличке Гондон, с которого начинается «Хрусталева, машину!»; им же и заканчивается. Сыгранная Александром Башировым мелкая жертва незаметна даже эпизодическим героям основной драмы (бегство генерала, смерть генералиссимуса). Он вертится на периферии поля зрения и сознания, все время выскакивая мелким бесом на авансцену. Необаятельный шут, обреченный с самого начала, он – германовская версия Скомороха Ролана Быкова из «Андрея Рублева».

Осознанное перераспределение героических функций происходит уже в «Проверке на дорогах». В повести-

первоисточнике все просто и прямолинейно: народный типаж – партизан Локотков, антагонист – мерзкий чекист Петушков, герой – весельчак и талант Лазарев, по случайности попавший в лапы к немцам, а теперь искупающий невольную вину подвигом и кровью. И романтическая линия присутствует. В фильме переводчица партизанского отряда увлечена не Лазаревым (Владимир Заманский) – усталым, стертым, подавленным человеком отнюдь не героической внешности, а бойким, отчаянным (тоже, впрочем, лишенным геройской стати) разведчиком Соломиным (Олег Борисов). И его смерть буднична, случайна, не отягощена пафосом, и мучительная гибель Лазарева видна только публике. Те, ради кого он расстается с жизнью, уже далеко, они не оборачиваются.

У Германа нет антигероев, зато полным-полно не-героев: таков практически каждый персонаж «Проверки на дорогах». И Петушков (Анатолий Солоницын) – не мразь-карьерист, а тяжелый, страдающий человек с туманным прошлым, и Локотков (Ролан Быков) – не тот, что в книге, не смекалистый былинный богатырь, для одной лишь маскировки рядящийся в невзрачного мужичка. Потому и тянет в финале свою лямку наравне с однополчанами, вытаскивает застрявшую боевую технику из случайной колдобины; все в том же чине, без надежды на ордена и звания. Локотков – бывший милиционер, Лазарев – таксист. Каждый – один из многих, каждый мог бы оказаться среди сотен себе подобных на барже, медленно плывущей под заминированным мостом.

Иван Лапшин в исполнении Андрея Болтнева (роль всей его жизни, без сомнений) – щемяще-точный портрет современника в интерьере эпохи. Милиционер, ловит бандитов, сам себе герой – в глазах понравившейся ему артистки вдруг превращенный в то, чем является на самом деле: косноязычного бобыля-эпилептика, махнувшего рукой на счастье в настоящем ради миражного всеобщего счастья в обозримом (а на самом деле необозримом, невозможном) будущем. Герман утверждает, что тащил Лапшина в герои, увидев в нем «человека из Красной Книги» – редкий, а то и вовсе вымерший вид. Именно то, что «таких больше нет», делает Лапшина героем больше, чем его деяния, чем его безнадежная любовь, чем кровавые сражения с бандой Соловьева. Ведь в остальном он – на равных правах с остальными обитателями коммуналки, с соратниками-милиционерами, со зрителями провинциального театра, с обитателями уездного Унчанска.

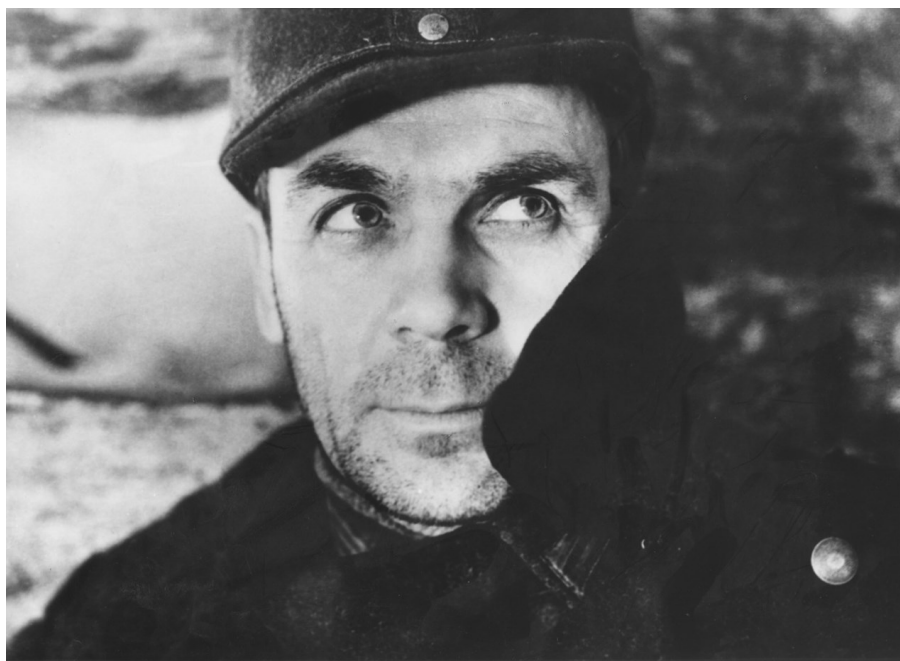
Поэтому так резко дисгармонирует с уже устоявшейся, самодостаточной, правдоподобной до жути эстетикой Германа мир «Торпедоносцев», вышедших в те же годы, что «Лапшин».

Картина, поставленная Семеном Арановичем по оригинальному сценарию Светланы Кармалиты, написанному в соавторстве с Германом, показывает, как дьявольски важна драматургическая матрица в каждом германовском фильме – и как трудно она облекается в визуальные образы, если сценарий попадает в другие руки. Те же персонажи, попавшие на Северный флот прямиком из Унчанска: Алексей Жарков, Александр Филиппенко, Андрей Болтнев, Юрий Кузнецов, – но над ними возвышается романтическая фигура красавца Белоброва (Родион Нахапетов), ломающая строй и ритм. Герман, пожалуй, не уничтожает, но развоплощает советское представление о герое – милиционере или летчике, – который всегда «один из всех», «один из нас». Любой подвиг в его фильмах – будничное, едва ли не случайное действие, после которого свершивший его остается в растерянности: невозможное сделано, а мир не сдвинулся с места, и сам он – все тот же. С той же походкой, осанкой, запахом изо рта, болячками, проблемами, комплексами.

Лапшин, Хрусталев – они вообще кто? Кто угодно, только не «герои». Лапшин – друг автора («мой» друг в заголовке фильма, а в еще одной повести Юрия Германа – чуть менее интимное «наш» друг). Хрусталев – и вовсе фикция, миф, слово из воздуха. Его в фильме нет – лишь Берия в поворотный момент фильма выкрикнет в воздух фразу, вынесенную в заголовок, обращаясь к неведомому адъютанту, к случайной «шестерке». Эта машина и вывезет генерала Кленского из ада обратно, к нормальной жизни. Впрочем, возможно, Хрусталев все-таки появляется на экране. Просто вычислить, вычленить его из общей массы суетливой челяди не способен не только зритель-неофит, но и сам автор,демиург этой суматошной вселенной. Идентификация Хрусталева – посильная ли задача? И все-таки он реален, как реальные миллионы безымянных тел и лиц на старых фотографиях (без них Герман не приступает ни к одной картине), как реальные судьбы и драмы за каждым из них.

Нежелание автора выделять из разнородной массы тех трехпятиртых «основных», за которыми публика будет в состоянии уследить, а также невозможность найти имя и место каждому (никакие, самые длинные и дотошные голливудские титры не могли бы вместить всех германовских персонажей) превращают наблюдателя в дитя – несведущего участника событий слишком сложных и масштабных, чтобы разобраться в их сути. Ребенок – всегда мальчик, авторское «я». В «Двадцати днях без войны» эти дети – эпизодические сыновья тыловых матерей-одиночек. В сценарии «Торпедоносцев» (Семен Аранович отказался от этого решения в своем фильме), в «Лапшине» и «Хрусталева» они,

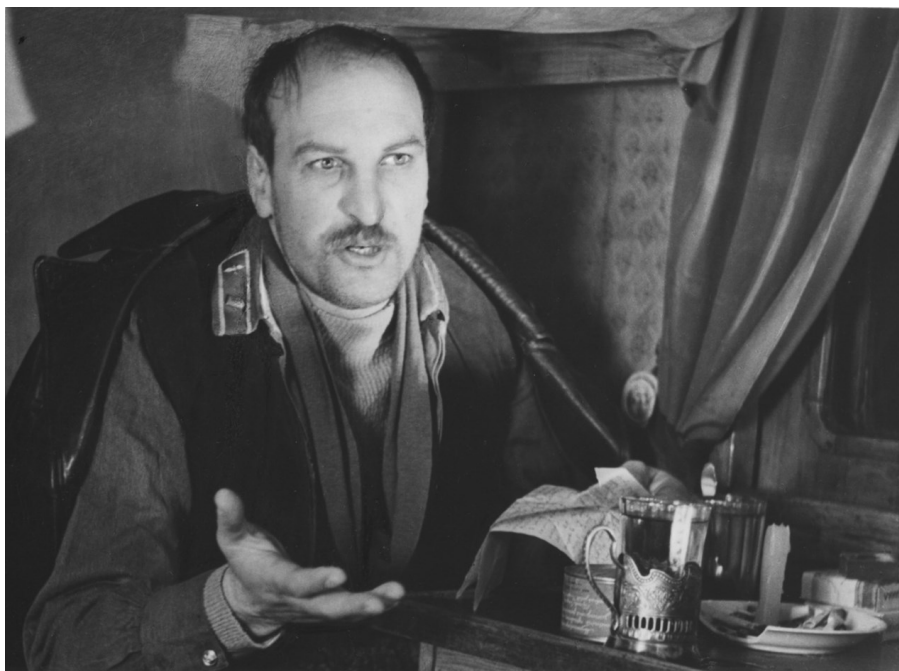
невзирая на скромное экранное присутствие, – уже летописцы эпохи, рассказчики. Надтреснутый, не отягощенный лишними эмоциями закадровый голос в начале «Лапшина» погружает нас в гипноз, отправляет в 1935 год, когда нынешнему пенсионеру было столько же лет, сколько сегодня его внуку, сидящему тут же рядом на ступеньках «хорошему мальчику». В первых же кадрах «Хрусталева» мальчик вскакивает с кровати среди ночи, под бабушкин лепет («Сны, сны...»; так и весь фильм есть сон), чтобы в ванной посмотреть в зеркало и смачно плюнуть в свое отражение.



Лазарев – Владимир Заманский («Проверка на дорогах»)



*Кленский – Юрий Цурило («Хрусталев, машину!»)
Фотограф – Сергей Аксенов*



Летчик-капитан – Алексей Петренко («Двадцать дней без войны»)



Женщина с часами – Лия Ахеджакова («Двадцать дней без войны»)

Плевок смазывает черты, четкое изображение затуманено. Сквозь него, через экскурс по невероятной, немислимой судьбе – такие встречаются только во снах или в недостижимом прошлом – и проступает облик героя. Кто есть герой для ребенка, как не его отец? Кленский (в сценарии Глинский) – отец автора, не потому что он – слепок с Юрия Германа. Рослый, усаый, бритоголовый Кленский в блестящем исполнении Юрия Цурило – отец архетипический, обожаемый, невозможный и непостижимый, сверхфигура, чьи жизненные силы поддерживает особое магическое зелье (чай с лимоном и коньяком, в котором коньяка больше, чем воды).

По ходу действия оптика меняется, постепенно смещается. Сперва в кадре гротескная неразбериха огромной квартиры – иной и не может ее видеть мальчик-четвероклассник. Под стать ей мир вокруг: абсурдные лабиринты необозримого госпиталя, закоулки кафкианских пространств, в которых перемещается из заданной в начале точки А к неопределимой точке Ять (неужто движение идет по кругу?) генерал медицинской службы. Как знать, возможно, и закоулки больницы, где отец встречает двойника, и убогое жилище толстухи – классной руководительницы мальчика – есть лишь детские сны,

продленные за границы обозримого. В этой системе координат отец всемогущ, необъясним, титанически силен и умен. Но возникает вторая половина фильма, отделенная от первой титром, и образ отца-героя начинает плавиться, исчезать на глазах, как огарок свечи. Светило превращается в спутник какой-то мощной и явно недоброй звезды – не в седьмой, а в сто сорок седьмой; сжимается до уровня незначительного небесного тела, обломка метеоритного дождя. Будто бинокль перевернули – все мельчает, все мельчают, и сам Сталин вдруг оказывается стариком-полутрупом – зримым воплощением беспомощности.

Тут детский взгляд уже ни при чем: это для сына генерал был ожившим монументом, а самому Кленскому остается лишь плюнуть в зеркало (тем паче что ожившее отражение, приведенный КГБ уса́тый двойник, всегда под рукой) и отказаться от своего «я». Вернувшись после внезапного ареста и еще более внезапной амнистии домой, генерал не может возобновить прерванную жизнь – и уходит в никуда истопником поезда, на открытой платформе которого он показывает цирковые фокусы случайным попутчикам. Не герой? Вовсе человек без имени, профессии и судьбы – счастливым образом зачеркнутой и позабытой.

Генезис «германовского» человека. В «Седьмом спутнике» он ищет романного пути к осмысленной жизни и смерти, но уже в «Проверке на дорогах» роль или даже амплуа личности значительно меньше зависят от его воли. Функции «героя» дробятся. Одному (чекисту Петушкову) дана воля, другому (партизану Соломину) – отвага, третьему (командиру отряда Локоткову) – сострадание, четвертому (перебежчик Лазарев) – самоотречение. Каждый – терпеливая шестеренка в механизме народной войны. Самый, однако, близкий, дорогой автору – не тот, кто помогает этому механизму работать, а тот, кто сопротивляется, вопреки зримой логике. Лазарев, который сдается и жертвует собой, и Локотков, который отказывается отдать приказ об уничтожении моста, спасая жизни военнопленных. В «Двадцати днях без войны» Лопатин Юрия Никулина – без пяти минут «лишний человек», хоть и вернувшийся с фронта. Он приравнен к второстепенным, поскольку его роль – не деятельная; он наблюдатель, свидетель (обязывает сама профессия военного репортера), и всегда готов скрыться из поля зрения, уступить чужой драме – истории летчика-капитана или женщины, ждущей пропавшего без вести мужа. Иван Лапшин, как и Лопатин, стесняется «героической» профессии – даже на собственном дне рождения не садится в центр стола; Кленский получает уничтожающий урок смирения,

превращаясь в тот человеческий перегой, на котором закладывается фундамент для смутного будущего. Будущего, из которого ведет свой рассказ закадровый голос.

Удивлялись, как и почему Герман, воспевавший советскую эру, вдруг отправился в брейгелевское Средневековье с «Хроникой арканарской резни»? А ведь лучшей иллюстрацией к фильмографии режиссера могло бы стать «Падение Икара» Питера Брейгеля Старшего. На авансцене – пахарь с лошадкой, сзади зевака лениво поглядывает в небеса, а сбоку у величавого парусника барахтается в мутной водиче мифологический герой, рухнувший в волны вниз головой. Герман последовательно выводил во всех предшествовавших фильмах формулу Новых Темных Веков, в которых «герой» – понятие условное, а «судьба» – и вовсе мираж. Первые картины Германа – разоблачение мифа о роли личности в истории. Последняя – суд над тем, кто посмеет в этот миф уверовать, возомнив себя чем-то еще большим, нежели герой: богом. За этот же грех, кстати, был наказан и Икар.

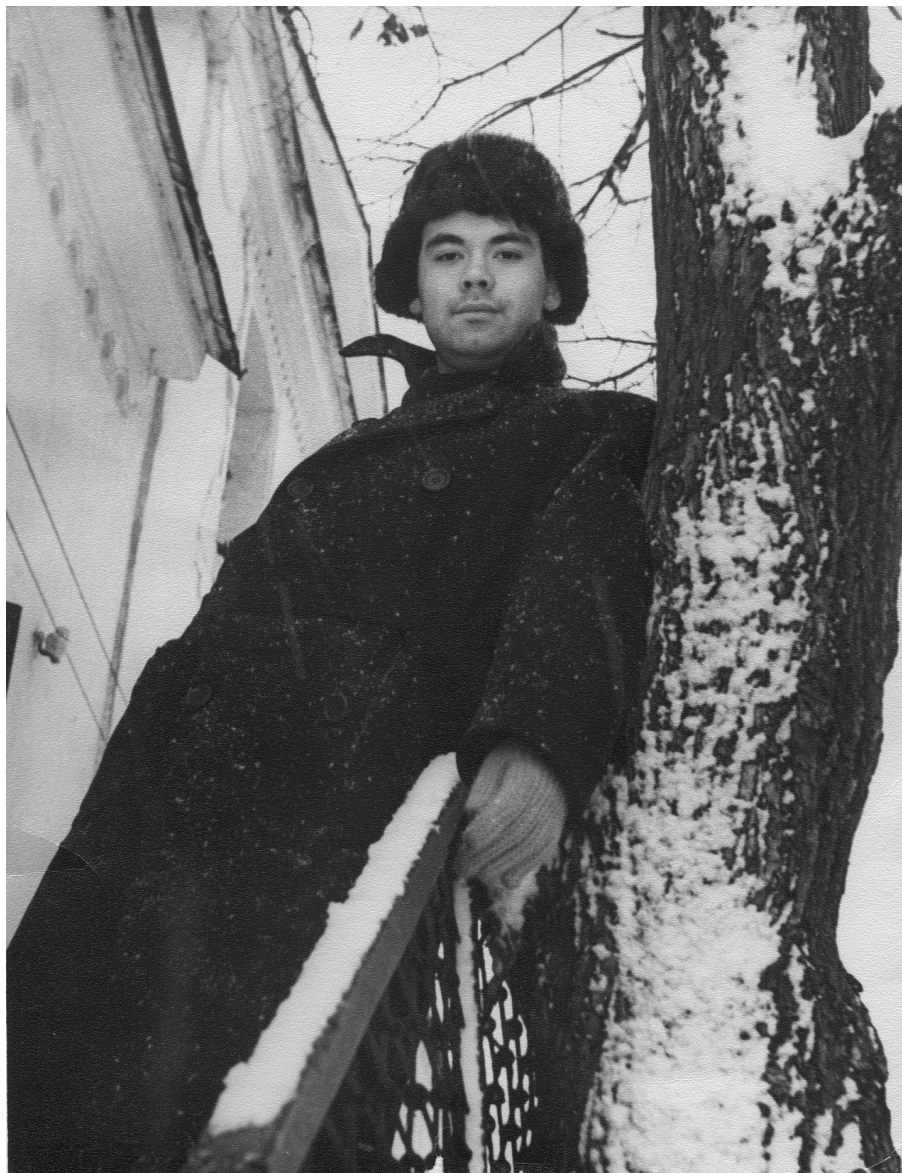
В романе братьев Стругацких «Трудно быть богом», на котором основан сценарий «Хроники арканарской резни», благородный дон Румата Эсторский – шпион с коммунистической Земли, внедренный в средневековое общество с целью выявления и возможного спасения ценного человеческого материала – по преимуществу гениев. С омерзением демократ и прогрессор имитирует чванливую арканарскую знать, чтобы в финале вскипеть праведным гневом и изничтожить окружающую мерзость. В фильме Германа все иначе. Аристократы Арканара мало чем отличаются от черни: они знают, что перед лицом безразличных богов все едины, все равны. Одинаково едят, одинаково смердят, одинаково умрут (что, в конечном счете, и происходит в результате государственного переворота). Напротив, Румата не может побороть естественной гадливости – он единственный носит не застиранный камзол, а белоснежную (кстати, обладающую волшебными свойствами) рубаху и причудливый доспех. С брезгливой усмешкой взирает на смердящую грязь Темных Времен, и даже финальный взрыв эмоций у него случается не от горечи и скорби по погибшей возлюбленной – просто терпение кончается, и сил не хватает. Обнажив подлинную «божественную» суть, почувствовав себя героем средневекового эпоса, Румата рубит в мелкую капусту всех – виновников и жертв, хитроумных заговорщиков и тупое быдло.

А ведь весь страшный суд, в конечном счете, нужен для того, чтобы прийти к тем же выводам, что и Кленский, – крайне далеки от участи Руматы из романа Стругацких: слиться с сереньким окружающим пейзажем, усесться на телегу и исчезнуть

В мглистой слепой дали.

II. Из пулемета по зрителям

*Медицинский или театральный – Шумовик в БДТ – Музиль –
Поступление – «Жидоедство» – Доносы – Секс – Картошка –
Армия – Первый опыт в кино – Режиссура и актеры –
Товстоногов – Спектакли в Смоленске – Желтуха – Режиссер в
БДТ – Козинцев – Перемена участи – Ассистент у Венгерова –
Шестидесятники – Коллективная режиссура – Съемки в
деревне – Как принимали кино – Резолюция – Беспартийный*



Как же вышло, что вы не хотели быть режиссером – а все-таки стали?

Когда я поступил в театральный институт, меня там резко невзлюбили. Считали, что я блатяра. Но я же действительно не хотел поступать в театральный, я хотел в медицинский! Даже ходил в кружок в Первом медицинском институте, где мы копались в трупах и разбирали, где печенка, а где почки. До армии время еще было. Да меня и принимать не хотели в театральный – мне было всего пятнадцать лет. Но наступило 20 июля, и мне исполнилось шестнадцать... Документы приняли, я

начал сдавать экзамены.

Я хотел быть врачом, кем угодно еще. Только не кинорежиссером! Но папа чувствовал во мне способности к лицедейству и режиссуре, хотя любил врачей. Папа меня все время проверял. В один прекрасный день говорит: «Лешка, ты “Россию молодую” читал мою? Напиши любую страницу под меня». Я говорю: «Запросто». Тем более что папа обещал заплатить. Я сел и написал абзац под названием «Штандарт четырех морей». На папу это произвело серьезное впечатление – он всем читал. Собственно, одна из частей романа с тех пор называется «Штандарт четырех морей», и там стоит посвящение «Моему сыну и соавтору».

Подделку написать вообще легко. Мне – легко. Когда мне было лет пятнадцать, папа стал ко мне приставать, чтобы я писал. Заставил меня писать про экспедицию профессора Заболотного для изучения легочной чумы – довольно интересная тема, восхитительные люди...

Первое ваше знакомство с театром началось задолго до поступления – сначала в Полярном, потом в БДТ. Как вы там оказались?

Не помню. Думаю, помогла дружба папы с Мариенгофом, который был женат на артистке Никритиной. Через них я туда и попал. Сначала как мальчик, еще школьником, лет с четырнадцати я ходил в массовке в каких-то одеждах – в основном на спектаклях по пьесам Штейна: «Корабли штурмуют бастионы» и так далее. Со временем заметили, что я способный, и доверили мне на заднем плане петь песню сторожа «Бывали дни веселые» в какой-то пьесе Островского. А потом вдруг заболел шумовик. У меня возникли уникальные способности шумовика! Магнитофонов тогда не было. Мне давали специальные штуки с железными набойками, и я научился «отъезжать», «подъезжать» на карете. Управлял громовой машиной. Более того, не стеснялся надевать колокольчик и мотать головой – вот Мишка Козаков тоже там был, но он стеснялся.

Года два я общумливал спектакли. Тогда Виталий Павлович Полицеймако – человек странный, неумный, необыкновенно талантливый – мне сказал: «Из тебя будет артист, а из Козакова – никогда». Вышло не совсем так... Хотя, если бы я потренировался, из меня бы вышел артист. Но я не хотел быть просто артистом. Я хотел быть артистом класса Луспекаева, не меньше. А работать шумовиком мне было интересно. Меня хвалили и платили пятнадцать рублей в день. Довольно большие деньги были тогда.

Вот и стимул для того, чтобы пойти работать в творческой сфере – разве нет?

Нет, в деньгах у меня нужды не было. Отец меня как-то позвал и сказал: «Лешка, пришло тебе время закурить. Ты получаешь стипендию. Сколько там? Рублей 250? Я тебе буду платить тысячу, но ты никогда не будешь курить. Ты же не будешь меня обманывать – брать деньги и курить! Закурил – денег больше не получишь. За тысячу рублей ты всегда сможешь пойти в ресторан. Более того, если вы будете вести себя прилично и не будете гасить сигареты в сациви, то я доплачу по счету. Считай, что кавказский ресторан – твой открытый счет. Но ты никогда не закуришь!» Я ходил-ходил и думал: ну что мне это курево, когда я могу четырех человек в ресторане накормить-напоить, с барышней сидеть хоть целый день в ресторане! Согласился и никогда с тех пор не курил. Пробовал закурить после смерти папы, но мне не понравилось.

О поступлении в театральный речь шла, но ведь ваш отец был создателем сценариев знаменитых фильмов! Неужели в кино он вас не толкал?

Я существовал среди театра, которым увлекался, и книжек, которых прочитал немерено. Все серьезное в моей жизни я освоил в те годы. Кино – не особо. Только постольку-поскольку. Правда, папа читал мне целые лекции про кино. Помню лекцию про «Тарзана». Он разбирал, почему это плохо: животное не должно быть похоже на человека, и Чита отвратительна... А хвалил он «Мост через реку Квай», «Дилижанс». Он хвалил хорошие картины. Очень ценил Козинцева. У Козинцева была даже фраза: «Интересно, какие мы сегодня у Германа – “удивительные” или “за гранью”?» Впрочем, папа считал, что Козинцева губит слишком высокая культура. Что поэзия должна быть чуть-чуть глуповата, как и кино, а Козинцев этого не понимает, что бьет по «Гамлету» и «Дон Кихоту».

К Герасимову, с которым папа работал, он относился с презрительной симпатией. Вроде бы именно Герасимов меня из родильного дома вез... Вспоминал потом: «Вы были похожи на китайца, когда родились». Но продал меня на «Проверке на дорогах». Специально позвонил: «Наша команда сильнее! Не делайте ничего! Мы выиграем! Вы сняли шедевр!» – а дальше ко мне даже не вышел из декораций, когда мой фильм положили на полку. Только на «Двадцати днях без войны» он начал выдвигать меня на разнообразные премии, и с его подачи меня приняли в Союз кинематографистов.

В общем, перед поступлением папа старался со мной, как мог. Результатом было то, что во время поступления в театральный институт я написал, что лучшая советская картина – это «Золушка», остальные – вранье.

Как же вас взяли после этого?

Другой бы человек поставил мне двойку, а Музиль поставил пятерку. Александр Александрович Музиль, профессор кафедры режиссуры, был замечательным человеком: это надо было умудриться году в 1958-м секретарю профсоюзной организации, члену парткома института поставить выпускную двойку по режиссуре! «Но он бездарь, что вы хотите! Чтобы я это выпустил? Я ему много раз говорил, чтобы он сам ушел, а он остался». Кончилось тем, что этот человек дал слово, что будет заниматься только административной деятельностью и не будет творческой.

А еще к нам на курс поступил студент из МГБ, которому почему-то нужно было театральное образование. Он был абсолютная дубина, и однажды у него Женька Злобин украл запись: «Ознакомиться с творческим почерком Хэмингуалея». Это добило Музиля, и тот сказал: «На любом другом курсе, на любую другую профессию, но здесь – нет». И автор «Хэмингуалея» исчез.

К поступлению вас специально готовили?

Да нет – никто вроде не помогал. Родители дали мне слово, что помогать не будут: я сдаю самостоятельно. Но меня свели с Игорем Горбачевым, чтобы он помог мне почитать стихи на поступлении. Я его встречал у Университета, и мы с ним гуляли. Шли по Невскому проспекту, где он заходил во все рюмочные и выпивал по две рюмки коньяка, а я – нет. Он напивался понемножку и объяснял мне, как должен жить художник: «Перед нами лестница, и мы должны по ней подниматься, с каждым новым шагом отбрасывая то, что цепляется за нас». Так у меня на глазах он, уже позже, отбросил многих. Он был, конечно, человеком необыкновенного обаяния, но на каком-то этапе я перестал с ним встречаться. Меня охватило чувство юношеской неприязни – и я читал при поступлении не то, что он мне предлагал, а Державина. Может, благодаря этому и пробился? Помню, как на третьем туре читал: «А если что и остается чрез звуки лиры и трубы...».

Потом было то, через что я пройти не могу – это исключено: мандатная комиссия. Они точно скажут, что я слишком молод. Поступаем мы вдвоем с одноклассником Виктором Сударушкиным, но у него своя дорога: он кукольник с детства, парень способный, мама и папа занимались тем же. У него есть шанс. У меня – нет. Но в этот момент моя мама поступает нехорошо: одевается и едет к Ольге Федоровне Берггольц. С ней вместе они едут к Козинцеву, а потом втроем – к Леониду Вивьену, который руководит всей режиссурой Ленинграда...

Я ничего об этом не знал. Я тогда даже дома не спал; ночевал с барышней в Зеленогорске. Меня там чуть не убили: я наварал ей

цветов под памятником Сталину, в меня стрелял пьяный прокурор, но обошлось... Итак, вхожу я на заседание мандатной комиссии. А мне говорят: «Как же мы вас не узнали? А лицо! А голос! Какой мальчик! Что же вы нам не сказали? Скажите, а эта картинка как называется? “Боярыня Мо...”?» «Боярыня Морозова», говорю. Я был мальчик образованный. «Какой молодец!» И я с пятеркой влетаю в институт.

Прошло тридцать лет. Мой сын поступает на театроведение в том же институте. Я сижу в машине, мимо проходит директор института. Он спрашивает: «Алексей Юрьевич, а что вы тут делаете?» Я говорю: «У меня там сын поступает, я волнуюсь». Он говорит: «Вы что, всерьез думаете, что он не поступит? Думаете, что ваш сын действительно может не поступить в наш институт? Ну вы даете!» Подходит какая-то бабушка. Он говорит: «Познакомьтесь, это Алексей Юрьевич Герман». Та отвечает: «Помню-помню... Никогда не прощу! Не имели права пускать его на первый экзамен – ему не было шестнадцати лет».

А почему, собственно, в шестнадцать лет нельзя было поступить в театральный? Формальные запреты?

Режиссерский факультет требовал высшего образования – либо актерского, либо университетского. А я был посредственный десятиклассник, шестнадцатилетний дурак. У меня могли опуститься руки, но мог я и рвануть вперед – просто для того, чтобы перебороть тех, кто был против меня. Многие, впрочем, ко мне хорошо отнеслись. Например, вернувшийся с флота Аркадий Кац. Он сколотил бригаду, в которую входили я и Витя Сударушкин. Витя был человек удивительно талантливый и столь же удивительно глупый, который всерьез объяснял на экзамене, что ампи́р – зверь, сосущий из человека кровь.

Вспоминая институт и свой курс, я должен сказать – любили меня или не любили, все были талантливы или далеко не все, но удивительное явление – все до одного были достойными, преданными искусству людьми. Я не сентиментальный человек, но мне очень повезло. Однако при этом мой курс, состоявший из прекрасных людей, был дремуч, как Хатанга. Например, одна однокурсница ставила этюд о женщине, которая за границей не может прокормить двух детей – и отдает одного на опыты, чтобы выкормить второго. И это девочка, которая читала Хемингуэя и Ремарка, которая кончила университет! Так что я решил обойти их всех. Брал в пару кого-нибудь отстающего и лез вон из кожи. Жил на чифире.

И как – обошли всех?

Была история с Мейерхольдом. Когда в театральном институте дело дошло до него, то я выяснил, что моим

однокурсникам ничего не известно... кроме того, что тот сажал артистов на сцене на ночные горшки. Знали мать, которую писали в советских газетах, и больше ничего. Юфит, будущий проректор института, человек достойный, читал курс русского театра и все время косил на меня глаза. Я молчал, смотрел на мух. Тогда он сказал: «Герман, вам что, не нравится то, что я рассказываю о Мейерхольде?» Я ответил: «Да, честно говоря, мне довольно противно это слушать. Я знаю о Мейерхольде другие вещи – от отца, от Плучека, от артистов. Мейерхольд был гениальным режиссером, уничтоженным Сталиным отнюдь не за формальные изыски». Юфит сказал: «Так вы не ходите ко мне на курс! Даю вам слово – если будете хорошо знать материал, я вам двойки не поставлю».

Через два дня Юфит приехал к папе. Они сидели вместе один вечер, другой, и папа рассказывал ему о Мейерхольде. Выяснилось, что Юфит, высокообразованный человек, сам ничего не знал! А папа первый написал статью о Мейерхольде, первым получил его дело, хотя тот поставил по пьесе папы только один спектакль и больше с ним не работал. Но папа к нему очень сильно был привязан.

На экзамене у Юфита я потом отвечал другой билет – не о Мейерхольде – и получил свою хорошую оценку.

То есть в школе вы оспаривали авторитет директора — а в институте продолжили с преподавателями?

У меня были конфликты с Рыжухиной, женой очень хорошего артиста Рыжухина из БДТ. Она была преподавателем сценической речи. Преподавала она ее, на мой взгляд, безобразно: учила чтению стихов с неправильно выбранной интонацией. Она посмеивалась над тем, как я читаю стихи – а я считал, что читаю их правильно. Вслед за ней смеялся весь курс. Шутили, что я читаю стихи, как член общества охотников и рыболовов. Это было чем-то новым: не мог студентиска противопоставить свои никчемные знания знаниям преподавателя сценречи. Я мог читать стихи, как просила она, но мне это казалось неправильным! В результате дело дошло до Музиля... И он убрал Рыжухину! К нам пришел другой преподаватель. Музиль почувствовал, что я прав: стихи – это музыка, а не правильно выговоренные тексты.

А строгий выговор в институте я получил по другому поводу. Я вывешивал расписание занятий курса, но его все время срывали, потому что висело оно рядом с уборной. Тогда я купил наждачную бумагу и вывесил расписание на наждачной бумаге. Меня вызвали к директору и закатали выговор. Сказали: «А если иностранцы придут, что ты им скажешь?»

Борьба с «безродными космополитами» вас не коснулась?

Вообще-то в институт на режиссерский факультет евреев не брали. Их вроде бы брали – а потом в последний момент все-таки не брали. У нас был такой Шнейдерман, который каждый год, лет пять подряд, не утратив оптимизма, собирал деньги на подарок преподавателям. В 1954 году послабления, и Музиль берет всех. Что ж, на нашем курсе нацменьшинством были русские. Хотя сам Музиль был русский, из старинной театральной семьи Музилей-Рыжовых.

Дошло дело до постановки дипломного спектакля. Это была отвратительная пьеса в стихах «Иван Рыбаков» о предвоенной золотой молодежи. Главную роль играет Леонид Белявский. На это невозможно смотреть! Все евреи – красноармейцы, герои. В финале сцена загорается алым светом, горит кремлевская звезда, выносят смертельно раненого комкора Менакера с красной раной на животе... Музиль заорал: «ГОСЕТ! “Табима”!» и выбежал из зала. Спектакль отменили – как-то он этого добился.

Где-то между 1949 и 1953 годами из института были уволены все лица еврейской национальности, которые не состояли на прямой службе в НКВД – хотя, думаю, выгнали и тех, которые состояли. Знаменитого профессора Аркадия Кацмана из института выгнали именно тогда, в период жидоедства. Его вызвали куда-то и сказали: «Поступило заявление, что вы крадете книжки из Публичной библиотеки. Это от трех до пяти лет». Он возразил: «Но я никогда не был записан в Публичную библиотеку!» «Это неважно, – сказали ему, – книжки можно украсть любым способом. Впрочем, если вы подадите заявление об уходе, то эту бумажку мы порвем, потому что вы не будете больше иметь к нам никакого отношения». Кацман написал заявление, вылетел пробкой и года четыре непонятно где был. Когда его обратно позвал Музиль, на Кацмане был костюм, сшитый из мешковины – такой он был нищий.

После этого они с Музилем начали заново знакомиться с курсом. Мы все что-то показали. И была вот такая резолюция: «Среди вас есть люди способные, есть весьма способные, и есть один талант. Пусть ему это не мешает. Это Алексей Герман». Я испугался. Меня и так не любили – считали, что я по блату прошел. Но через две недели за меня проголосовали и выбрали старостой.

Были в институте пострадавшие – были и доносчики?

На волне хрущевской оттепели у нас в институте пойман был студент У., который писал доносы левой рукой. Его стали разматывать, и выяснилось, что он сотрудник аппарата МГБ. Собрались его исключать. Он страшно рыдал и говорил: «Вы не понимаете, как я жил! У меня были арестованы мама и папа, я

поехал в глушь, я не мог справиться с этим давлением!» Так его и не исключили.

Происходили события и похлеще. У нас был бессменный секретарь партийной организации Локтев. У него было огромное, очень красное лицо в каких-то оспинах; сам он был очень высок, носил длинное «сусловское» пальто и два огромных портфеля. Я ни разу не видел его в злобе или ярости – он тихо проходил на второй этаж, и все. В один прекрасный день в институт приехал тощий человек в калошах и коротких штанах. Он спросил, где находится кафедра Локтева. Кафедры не существовало, но ему показали, где находится Локтев. Он ушел и не показывался часа два. После этого вышел Локтев со своими портфелями, еще более красный, чем всегда... Больше его никто никогда не видел. Скорее всего, это был парень, которого Локтев когда-то посадил.

Институт представлял собой бурлящее море. Например, была у нас такая женщина Капа Тараканова. У нее был бойфренд Анатолий Сеницын – очень красивый, высокий... Какие они были артисты, я не знаю. Но чтобы понять Сеницына, достаточно знать, что после окончания института он сразу сменил фамилию на «Соколов». В 1955 году, проверяя их чувства, Капа сказала Сеницыну, что она американская шпионка. Утром, в пять часов, под дверью доцента Петровых раздался скрип. Там сидел Сеницын, который сообщил, что его любимая женщина – шпионка. С шести утра их гоняли от подъезда НКВД на Литейном. В восемь приняли. В девять институт был оцеплен, и рыдающую Капу отвели в автомобиль «Победа». А через час вернули. Времена менялись, следовательно понял, что она артистка и полная идиотка, дал ей еще пять копеек доехать на автобусе.

Самое удивительное, что ничего не изменилось! Их сплетенные тела часто можно было увидеть в закоулках нашего института, и я их увидел таким образом часа через три. Случившееся ни на что не повлияло. По-моему, они поженились.

А у вас были студенческие романы?

Разумеется, ведь институт – как, по сути дела, и конец школы – это период полового созревания. Долгие стояния, когда держишь девушку за руку, потом ласки непонятные, мучения во сне, которые не дают ни заснуть, ни проснуться... Узкий двор под твоим окном, куда парочки ходят заниматься сексом, и ты начинаешь сходить с ума от стонов. Помню, я не выдержал, вывинтил электрическую лампочку и бросил вниз. Я увидел голую попу, которая подпрыгнула на метр от ужаса.

В принципе, в конце десятого класса у меня были влюбленности, были драки из-за барышень. Жизнь делалась все разнообразнее, фривольнее, непристойнее. В институте я

занимался этим повсюду – в укромных уголках, в общежитиях. Когда родители построили дачу и начали уезжать, я жил в квартире один, приглашал барышень туда. Денег у меня было много, я их с удовольствием раздавал. Любви не было, она подменялась развратом. Была пианистка, которую я приводил к себе в комнатку, пока она не потребовала жениться. Были недоуменные истерики. Были мамы, которые хватали меня на Невском и не впускали в автобус, пока не дам слово, что женюсь.

С кем были самые продолжительные – или самые яркие – отношения?

Были у меня романы довольно странные. Например, с высокой красивой женщиной, которая училась у нас в институте, – актрисой; папа ее был партизан и Герой Советского Союза. Сама она была необыкновенно решительна, мужественна и страстно меня любила. Потом эта любовь постепенно выродилась во что-то непостижимое. У нее был друг, вместе с которым они постоянно затаскивали меня в ресторан. В какой-то момент я заподозрил, что у них просто денег нет, а я для них кормушка. Пришел с опозданием, к закрытию ресторана. Часы обоих перекочевали в сейф ресторана... Я расстроился: была любовь, а потом прошла. Позже она вышла замуж за очень красивого, высокого, очевидно, мощного самца. Но она так его не любила, что первую брачную ночь провела у меня. Я помню до сих пор ее обкомовскую квартиру и домработницу, которая пришла меня выгонять из постели. Любви у нас, видимо, не было. Был странный эрзац.

Потом появилась женщина по имени Тишка, или Таня. Она взбунтовалась против семейного уклада и ушла от матери-учительницы. Как-то перебивалась, крутила романы с криминальными авторитетами. Из-за нее я был страшно избит. Более того, мне сожгли нос. В «Астории» ко мне подошли четверо, окружили кресло, как-то любовно меня обняли, а пятый сжигал мне нос сигаретой. Потом рванули кресло из-под меня и исчезли. Все это было, разумеется, по договоренности со швейцаром, которому я въехал под глаз. Но после этого Тишку мне оставили.

Папа однажды увидел, что продаются ковбойки – а этого предмета не было в обиходе советского человека! Ковбойки были ужасные, надеть их было нельзя, но папа купил мне сто штук. Целый ящик. Эти ковбойки Таня все продала, и мы поехали на эти деньги в Сочи. Оставили только три ковбойки, чтобы было что ответить папе, когда он спросит. А когда я поехал ставить спектакли в Смоленск, то вдруг понял: если не уйду от Тани, я буду не я. Но ведь разрыв будет для нее страшной бедой! Я ей и комнату снимал. Тогда я написал ей письмо, а мой приятель

Наум Магид пошел следить за ней – чтобы она не покончила с собой. Но она пришла не одна, а с молодым человеком. Прочитала письмо, сунула в сумочку и весело удалилась. Никакой грусти по мне, видимо, она не испытывала. Я расстроился.

А вот случай, больше напоминающий юношескую влюбленность. За городом, помню, я шел по дорожке и услышал, как вскрикивает какая-то женщина, а ее куда-то волокут. Я бросился на крик и увидел двух молодых людей, которые заламывают девочку. Я вступил в кровавый бой, который продолжался недолго – они оказались какие-то очень слабые. Девочку звали Лена Вольф; ее пригласили в ресторан, потом повели домой и попытались по дороге изнасиловать. Я влюбился. Но это были поцелуи в щеку, не больше! Мечтанья под луной. Кончилось тем, что она подарила мне свою большую фотографию, и мы расстались на всю жизнь.

Только потом я узнал, что она была родной сестрой начальника «Штази» Маркуса Вольфа. А выяснил я это, когда в СССР свой фильм снимал их другой брат, режиссер Конрад Вольф. Меня позвали, чтобы я показал ему те военные фотографии, которые для съемок «Двадцати дней без войны» мне помогал собрать Симонов.

Вы как-то разделяете влюбленности – и отношения чисто прагматического характера, связанные только с сексом.

Странно, но те же вспышки, которые преследуют тебя в момент извержения семени, набрасываются на тебя в ту минуту, когда тебе кажется, что что-то получается. Секс не может быть не связан с искусством – например, с живописью, с каким-то красно-коричневым цветом, который вдруг на меня обрушивался. Я был не слишком удачлив в этом смысле. Всепоглощающей любви у меня в институте не было. Были многочисленные увлечения – и часто барышнями довольно помоечного типа. Они пахивали поросятами. Тем не менее я мог не спать, стоять или ходить под окнами у них... Почти все барышни, из-за которых я сходил с ума в институте и которых потом бросал, возвращались ко мне – и начинали меня преследовать. В моей юности у них были взрослые, даже пожилые мужчины, иногда – товарищи моего отца. Когда они исчезали, на сцену выходил я.

Уже после этого возникла известная актриса, которая как раз развелась с мужем. Теперь она искала подходящего кандидата на роль нового супруга. Кандидаты приходили в гости, потом уходили, и мы оставались одни. Она не скрывала, что как муж я ей не нужен. Но она была почти законной моей женой! Я был такой «ночной портье». Когда она приезжала ко мне на дачу,

родители уходили в другой дом. Я был, скорее, взнуздан, обучен как конь, нежели готов ощутить, что рядом есть кто-то, кого надо пожалеть, о ком надо позаботиться. И, надо сказать, большим успехом я не пользовался. Это, я бы сказал, был труд.

Вернемся в институт. На картошку тоже наверняка ездили?

На картошку нас все время гоняли. Я проявил там чудо смекалки, которое меня до сих пор потрясает. Вместо того чтобы выходить и весь день под дождем и ветром собирать восемь или девять обязательных корзин, мы с моей приятельницей Ирой Протопоповой вставали в пять утра, шли на поле, брали восемь корзин, набирали их доверху из огромных куч картошки и растаскивали по своему маршруту, припрятывая в лопухи. Дальше мы приходили на поле уже со всеми и с интервалом в тридцать минут сдавали эту картошку. Получали восемь талонов и шли пить чай!

В другой раз я с одним артистом на картошке пошел пить сливки. Мы возвращались по настилу, и он прыгнул рядом на какую-то корку. Спрыгнул – и вдруг исчез. С головой. Там была огромная яма навоза, из которой он высунул руку и сказал: «Дай мне руку!» Я сказал: «Ни за что, я чистый человек». Достал ремень, привязал к палке и вытащил его. Девчонки нашли шланг, и я обливал его. Смысл с него килограммов семьдесят говна. Уже после этого мы пошли к бане – туда его не пускали, пока он не разделся догола. Очень популярный сейчас артист. А еще на картошке Леня Менакер попался на том, что хотел поймать гуся. Зачем ему был гусь, до сих пор не понимаю...

Когда мы в следующий раз поехали на картошку, меня отправили редактировать какую-то сельскохозяйственную газету с двумя голубыми. Они от меня отпрыгивали от отвращения, но потом мы все-таки сошлись. Они были из Академии художеств и рисовали, а я писал тексты. Помню, нужно было написать текст про Фалеева, который ворует жмыхи. И я написал текст: «Фалеев, Фалеев, сквозь что-то и лес, ушел наш Фалеев и жмыхи унес». Потом копию этой газеты я показал папе, и он сказал: «Мерзавец, и вот этот ужас я в тебе пытался воспитать!» А потом всем показывал эту газету.

Неподалеку от мест, где мы собирали картошку, километрах в ста пятидесяти от Ленинграда, было странное место, где шофера специально давили собачьи свадьбы. Получали какое-то удовольствие. А потом шли в пивную, но пить там было нельзя – и им подавали заварной чайник с блюдечками. Из этих блюдечек они пили портвейн, на случай, если вдруг войдет милиция. Я в этой пивной из-за задавленной собачьей свадьбы устроил дебош. Мои голубые оказались такими агрессивными! Они откуда-то с

кухни принесли огромные ножи, ими замахали... Шофера от них шуганулись к своим машинам и покатались.

А с военной кафедрой как было? Вы же не служили в армии?

На моем курсе военной кафедры не было, но мы с Сударушкиным все равно бегали на занятия военной кафедры и сдавали там экзамены. Это было единственным путем, чтобы отвести от себя армию. В частности, мы проходили радиосвязь. Нам около института дали несколько передатчиков, мы разошлись на расстояние пяти-шести домов, и кто-то из студентов, чтобы проверить связь, спел по радио частушку: «Как по нашей речке, речке-говнотечке, ах-трах-тарарах – плыли две дощечки». Через три минуты вся улица была оцеплена, стояли машины и автоматчики: недозволенный текст прозвучал в эфире! Нас всех арестовали – и отпустили только после того, как выявили того, кто спел частушку.

В армию мы тоже попали вместе с Сударушкиным. Оказалось, что мы с нашими бумажками совершенно никому не нужны. Все нас отсылали к кому-то. Служили мы в Выборге – город тогда был закрытый, никуда не денешься. Тогда я, у которого были от папы деньжата, повел Сударушкина в военторг на территории части. Никакие документы там не требовались; я купил себе и Витьке гимнастерку офицерскую, погоны, штаны, сапоги, фуражки и звездочки. В таком виде явились... И все изменилось! Нам стали предлагать работу за работой. Так и живем: офицеры – и офицеры, никто ни о чем не спрашивает, никакого документа. Витька только иногда ко мне в каптерку забежал и говорил: «Слушай, когда выяснится – ебать будут страшно!» Я отвечал: «Но мы же действительно младшие лейтенанты, и никто не говорил нам, что мы не имеем права форму покупать».

Витька был человек невероятной наивности. Например, я над ним подшутил, сказав, что нам в пшенную кашу специально кладут черненькие зерна, чтобы член не стоял. А он тогда только что женился. Так я потом клялся и на коленях стоял – он не ел ничего, он из каши выковыривал черненькое!

История с формой закончилась достаточно трагически. Мы с Витькой в Выборге наткнулись на пьяного полковника. А в Выборге полковник – как в Москве маршал. Витька так испугался, что замахал руками и отдал ему честь левой рукой! Полковник пошел за нами. Долго шел, потом сказал: «Стоять!» Витька встал, я ушел дальше, но потом вернулся. «Вы поляки?» – «Нет, мы студенты...» – «Польские?» «Русские...» – «А почему честь левой рукой отдаете?» Полковник вызвал машину и отправил нас в гарнизонную тюрьму, как шпионов. Витька устраивал мне истерику за истерикой. Говорил, что нас посадят на восемь лет.

Папа тогда поехал к командиру дивизии с ящиком коньяка, и довольно быстро нас выпустили.

Другими словами, из армии вы вернулись живым и невредимым?

К разговору о травмах: в Выборге я поймал триппер. Причем девушка, вылитая Гретхен, эдакая немецкая кукла, пыталась мне что-то объяснить, но я ее не слушал. И с этим, с трудом выбравшись из части, пришел к папе. Рассказал ему все. А тот мне ответил: «Какая ты сволочь! У тебя же девушка в Киеве». – «Так это в Киеве, а я в Выборге...» – «Ну, тоже логика есть». Папа тогда позвонил доктору Путерману, к которому я отправился с толстой папиной книжкой «Россия молодая»; туда был вложен гонорар. Меня лечили-лечили, всю задницу искололи. А в армии об этом растрепали всем офицерам. И на экзамене мне подсунили билет «Посадка экипажа машины в кузов»: я должен был стремительно бежать и садиться на все места моего взвода! Все помирили от счастья. Но потом мне поставили пятерку.

И еще один травматический случай. От армии у меня осталась фотография – за мгновение до катастрофы. Я фотографируюсь с лошадью, которая на территории воинской части убирала снег. Лошадь уже подняла ногу, а я стою с улыбкой идиота. Через одну сотую долю секунды эта очень злая лошадь засадила мне между ног копытом так, что меня оттащили в лазарет – я был почти в обмороке. А пока стою, дурак дураком. Больше ничего не могу вспомнить об армии, кроме всеобщей и своей прелестной наивности.

А психологические травмы?

Скорее впечатления. Первое впечатление от армии было довольно ярким. Я вошел в столовую, где меня должны были покормить. Солдат сделал нечто вроде стойки и той же шваброй, которой он чистил страшный, грязный, заплесанный бетонный пол, почистил нам стол и сказал: «Садитесь!» Были в армии ребята, которые никогда в жизни не видели белья и никогда не наедались досыта – поэтому в армии им очень нравилось. А я стал командиром взвода связи. В связи я ничего не понимал, знал только, что в нормальной жизни бывает телефон-автомат, а в армии отдельно, телефон и автомат. Зато я быстро пронюхал, что связисты ездят на грузовиках, а остальные ходят на лыжах. Поэтому туда и устроился, сказав, что очень люблю связь.

Помню, рядом было несколько заправленных пустых коек, на которые мы не обращали внимания. Это были койки погибших солдат, которые на БТРе поехали не по толстому льду, указанному флажками, а напрямик, – и ушли под лед.

Как-то этот опыт пригодился вам впоследствии, когда вы

снимали кино о войне?

Я подружился в части со странным человеком по фамилии Чапай. Он был внук или правнук Чапаева, офицер кремлевской роты. Папа и мама у него были секретари обкома. Из Кремля его сняли после того, как он что-то натворил с какими-то французскими манекенщицами и чуть не женился на дочке профессора. Отправили в Выборг. Мама у него была та еще штучка: донесла на сына, что он завербован разведкой, после того как ему по телефону позвонил какой-то Кранке – как потом выяснилось, вполне безобидный офицер из ГДР. Впоследствии этот Чапай стал помощником министра среднего машиностроения – то есть атомных дел. Мы с ним в армии дружили, оба подыхали от скуки. Много лет спустя, когда я запускался с «Проверкой на дорогах», какой-то дурак написал на студии воинскую заявку не на тот год. Войск нет, без них фильм не снимешь! Тогда я позвонил Чапаю. Уже к вечеру у нас были назначены встречи с несколькими генералами и маршалами из Генштаба. Он нам добыл консультантов мгновенно. Свой мир – другие возможности! Мир римских патрициев, который никогда до того с нашим миром не соприкасался. Мы были ему очень благодарны.

Театральный институт не помешал вам прикоснуться во время учебы и к кинематографу. Опять с подачи отца?

Папа меня все приобщал и приобщал к искусству, поскольку очень боялся, что я все-таки уйду в медицинский институт. Он договорился с Хейфицем, что тот возьмет меня ассистентом на съемки фильма «Дорогой мой человек». Но мест для ассистентов уже не было. Тогда папа внес деньги на мою зарплату и содержание в экспедиции. Я должен был получать их в кассе – только от меня скрывалось, что это деньги папы. Иосифа Ефимовича Хейфица я очень уважал и чтил, но мне очень не нравилось работать на картине «Дорогой мой человек». Они все время что-то изобретали с папой, были очень увлечены, а я все время чувствовал какой-то фальшак. И до сих пор смотреть не могу. Фальшивый текст, фальшивые актеры – почему? Папа никогда не писал фальшивые тексты...

Ко мне в экспедиции замечательно относились после того, что случилось в первые дни съемок. Баталов ужасно боялся белых мышей (потом их заменили на морских свинок), потому что они кусались. Он тут же начинал подпрыгивать. И камера снимала мою руку, которую изъедали белые мыши. За это меня очень полюбили.



На военных сборах. 1950-е годы



Юрий Герман. 1950-е годы



Татьяна Риттенберг

Работал я ассистентом на площадке – встречал, провожал. Помню, как к нам приехал генерал-лейтенант, Герой Советского Союза Осликовский – из «золотой роты». Работал он в основном консультантом на фильмах, всегда был пьян. Он помогал нам ставить сцену атаки на город. На протяжении недели в Калининграде закладывали пиротехнику для взрывов и кучу дымов, из которых должна была получиться картина горящего города. По команде должны были пролететь самолеты и проехать новенькие, только что покрашенные полуторки, – а там должны

были сидеть с лицами идиотов солдаты и смотреть в камеру. Это должен был быть второй план, а на первом Баталов и Мансурова ходили.

Осликовский сидел, курил и рассказывал о своих военных подвигах. Все ждали команды: он должен был махнуть рукой, а потом – самолеты, залпы орудий, дым, бомбы. Вдруг с вышки светотехник уронил на генерала стул. На Героя Советского Союза и кавалера всех орденов, да еще пьяного, стулья ронять не надо! Осликовский взревел и погрозил кулаком. Адьютант понял это как сигнал и выстрелил из ракетницы. И все пошло! А у нас даже не заряжена камера, Баталов не загримирован... Мы стоим, мимо нас летят самолеты, рушатся дома, зажигаются немыслимые костры из шин, едут солдаты с лицами идиотов. Хейфиц куда-то ушел, закрывшись подушками, а Осликовский стоит и курит: «Никак нельзя снять опять?» Можно себе представить мощь этой страны – ведь ничего не произошло! В этот же день вечером начали загружать новые баллоны и бомбы, подкрашивать полуторки.

Выступая в качестве ассистента на съемочной площадке, в институте вы уже сами ставили спектакли?

Да, на втором курсе я поставил первый акт «Обыкновенного чуда» Шварца с Сережей Юрским в роли Короля. Меня тогда мой ближайший друг на всю жизнь, хитрый Аркадий Кац, научил выгнать Юрского за то, что тот мотает репетиции. Просто ему Юрский тоже был нужен, в его отрывке он играл Сирано де Бержерака! Я последовал совету – и взял очень смешного артиста Сазонова. Тут же все посыпалось. Это был первый урок: типаж – мгновение, а актерский талант – это навсегда. Я извинялся перед Сережкой, ползал на коленях и вернул его обратно... Потом «Обыкновенное чудо» даже показывали по телевидению, меня сильно славили.

Хоть я и работаю очень много с типажам в кино, при этом знаю: типаж не может играть в кадре перемену состояния. Если может – значит, он не типаж, а большой артист. Вне зависимости от того, высшее ли у него образование, среднее или вообще нет образования. У артиста всегда интересное лицо и упругий взгляд. У тех артистов, которые снимаются в российских фильмах, дряблый взгляд. Даже у ведущих актеров. Особенно у знаменитых артистов из сериалов. Что они там играют? Что-то свое. Например, Пороховщиков играет «Обратите внимание, я – дворянского происхождения». Бывает еще хуже. А вот американцы – у них даже когда массовка на пляже собирается, у всех упругий взгляд... Голливуд я в большинстве своем не люблю и презираю, но актерское мастерство у них – на очень высоком уровне. В

отличие от России.

С «Обыкновенным чудом» связано еще одно воспоминание. Однажды сцену закрыли и объявили срочное партийное собрание. А я знал свои декорации и спрятался за камином; была там дырка. Что такое – всех выметают, все бегают? Это был доклад Хрущева на двадцатом съезде. В декорациях шварцевского камина, среди углей и газет, я сидел – на корточках, весь перепачканный, боясь пошевелинуться – и слушал весь этот ужас. Потом я сразу побежал к папе и рассказал ему. Он ничего не знал! Не помню, как он отреагировал. Но запомнил другое. Когда Сталин умер, папа ходил по кабинету и говорил: «Сдох, сдох, сдох. Хуже не будет, хуже не будет, хуже не будет. Сдох, сдох, сдох...» И это папа, который Сталина в 1930-х годах обожал!

Вы в институте придерживались тех же взглядов?

В конце обучения мы сыграли капустник – не в институте, а в моей квартире. Капустник, из-за которого мы все должны были бы вылететь не только из института, но и из Ленинграда. У нас там был Сталин, был Берия. Все сидели в маминой комнате, там все и игралось. Точно за такой капустник вылетели из ВГИКа Валущкий и Медведев – а наш капустник был еще злее! Но на нашем курсе не было доносчика. Единственная такая ячейка на весь Советский Союз. А может, был, но на нас махнули рукой, поскольку все происходило на квартире у Германа?

Вообще праздники все происходили у меня. Студенты были бедные, и мы покупали на рынке самое дешевое разливное вино, а еще лимоны и яблоки. После чего шли к папе и говорили: «Юрий Павлович, вы один умеете делать глинтвейн». Папа покупался, как младенец. Он ехал в магазин и приобретал там еще восемь бутылок коньяка, две бутылки водки, бутылку виски – а потом по рецепту варил огромную бадью глинтвейна, которой могло хватить на весь институт.

Политической фронды в моем поведении не было. Но, например, так совпало, что я работал только с двумя художниками. Один – Эдик Кочергин, второй – Олег Целков. Он жил напротив сортира, и над ним все смеялись. А мне почему-то было не смешно. Совсем недавно я нашел томик его абсолютно реалистических эскизов к моему спектаклю «Офицер флота». Интересно, почему я выбирал именно Кочергина, с которым я до сих пор дружу, или «дегенерата» Целкова, над которым хохотал весь курс, но который оказался мощным художником?

Закончили институт с хорошими оценками?

С пятерками. Наш выпускной экзамен происходил в танцклассе, и все билеты были пронумерованы. Мы на марксистско-ленинской философии заранее знали, кто какой

билет тянет и отвечает – ведь запомнить это было невозможно! Открылась дверь широко, вошла комиссия, и все наши билеты взлетели в воздух. Я прыгнул за своим билетом так, как никогда не прыгнул бы на баскетболе, – и столкнулся в воздухе с Леней Менакером. Я легко получил свою пятерку, а он – нет: он в финале своего ответа заявил, что у нас диктатура партии. Помоему, ему поставили тройку.

Театральный институт был прекрасным периодом жизни, который я оцениваю только сейчас, на старости лет. Меня не то что любили, но ценили. Я понимал, что то, что я делаю, я делаю хорошо. Передо мной открывались окна в мир, который должен был быть прекрасен – особенно если меня похвалил Музиль или Кацман... Эти оценки были важнее любых других.

А потом в вашей жизни появился другой авторитет – Георгий Товстоногов.

Мне не сложно было бы пойти после института в кино. Ассистентом режиссера, например. Я бы пробился очень быстро – я энергичный, с хорошей головой, легко угадываю, что предложить собеседнику. Но я пошел ассистентом в театр, потому что туда меня позвал сам Товстоногов. Он пригласил меня в БДТ уже после того, как посмотрел «Обыкновенное чудо». Подошел ко мне и сказал: «Послушайте, Герман, не хотите поработать у меня? Посидите рядом, чему-то поучитесь, я у вас чему-то – ха-ха – поучусь... Мне показалось, что надо на молодых ставить». Я говорю: «Большое спасибо, кто ж от такого предложения отказывается!» Он пригласил меня заходить. Я зашел на следующий день. Он спрашивает: «Что же вы сразу не сказали, что вы сын Юрия Павловича?» Я говорю: «Представьте, вы бы мне сделали предложение, а я бы ответил – вы совершенно правы, Георгий Александрович, потому что я не просто молодой человек, а сын вашего приятеля Юрия Германа, с которым вы накануне были в кавказском ресторане!» Он захохотал, и на какое-то время у нас установились хорошие отношения.

Когда я работал с Товстоноговым, сначала мне было очень уютно, потом неуютно. Дина Шварц, его завлит, которую я очень любил – прекрасная женщина, – думала не обо мне, а о выпускниках. Они меня то фарцовщиком называли, то говорили, что я не живу интересами театра. Так было до тех пор, пока в один прекрасный день в театре не началось бурное киноснимание. Все артисты должны были куда-то уезжать, и на каждом спектакле надо было их кем-то заменять. Тогда я из категории мальчиков при Товстоногове перешел в иную: стал человеком, от которого зависело, например, будет Копелян сниматься, или нет. У меня было по две-три репетиции в день.

Тогда же я получил единственную благодарность в трудовую книжку – так там у меня и осталось три увольнения и одна благодарность: за то, что я придумал, как в «Карьере Артуро Уи» в отсутствие артиста Корна все будут обращаться к пустому креслу, а его реплики раздал другим актерам.

Как скоро вы получили возможность поставить самостоятельный спектакль?

Первый спектакль я поставил в Смоленске. Правда, раньше Товстоногов предлагал мне поставить спектакль вместе с Игорем Владимировым. Но я уже понимал, что если спектакль будет хорошим, то будет считаться спектаклем Владимирова, которому помогал какой-то хрен. А если плохим – значит, Владимиров не смог помочь Герману. Я предпочел поехать в Смоленск. Очень интересное было путешествие. Чудовищная нищета, – какой-то двор объедков! – спутанная с огромным количеством секса в маленьком городе. Там первый секретарь обкома, бывший посол в Польше, вышел вечером прогуляться с женой, и комсомольский патруль тут же разрезал ему брюки. Гостиница была довольно шикарная, но только на вид. Когда туда въезжали иностранцы, сначала в номер вносили специальную банку: она взрывалась, заволакивала все густым дымом, и заходить можно было только минут через пятнадцать. Так травили клопов и вшей. Театр, в котором мы работали, был огромным. В полуподвале были комнаты для артистов, и там пахло так скверно, что надо было продышаться прежде, чем туда нырнуть. Но была интеллигенция, которая ходила в театр и его поддерживала.

Я поставил детскую сказку под названием «Мал, да удал». Мы сами рисовали светящейся краской на декорациях мышей, и от этого у нас с художником в темноте светились потом зубы и ногти. Там было бог знает что. Люди становились на электрические провода и рубились на мечах, а на мечах были электроды, и с них сыпались искры... Немыслимый спектакль. До сих пор горжусь тем, как я поставил там спектакль с огромным количеством трюков.

И это оценили?

Ко мне замечательно относились! Товстоногов прислал мне туда сначала поздравление с днем рождения, потом – официальную бумагу о том, что я зачислен в штат БДТ, и с тех пор у меня в Смоленске не было конкурентов. Местная пресса писала, что я поставил сказку, в которой «народ Африки расправляет свое стройное мускулистое тело». На премьеру приезжали папа и мама – но я их в театр не пустил, потому что мне самому спектакль не нравился. А афишу «Мал, да удал» я потом повесил над своей кроватью. Подошел папа и спросил:

«Леша, тебе не кажется, что это нескромно?»

В Смоленске я очень дружил с директором театра Леонтием Чемезовым. Он снимал мне в гостинице специальный номер с двумя входами – один из коридора, другой через ресторан. Номер был двухкомнатный. Одна комната была Леонтия, другая моя. В комнате Леонтия всегда должен был быть шоколад и шампанское, потому что у него была мечта – когда-нибудь овладеть артисткой. Зачем? Не знаю. У меня такой мечты не было, потому что ко мне артистки ходили каждый день. Я все время выпивал его шампанское и сжевывал шоколадку, а потом покупал ему новые.

Уехал я из Смоленска ужасно больной. Вечером накануне ко мне должна была прийти дама и принести книжку: ходили слухи, что ее муж импотент, а она была красивой женщиной, актрисой. Она должна прийти – а я вдруг понял, что не могу ничего с ней сделать. Тогда я пошел и купил хвойный экстракт, который должен был меня подбодрить как самца. Я принял ванну, поставил шампанское и фрукты. Полез к ней, осознал полное свое бессилие и попросил ее сходить за градусником. У меня была температура тридцать девять! Мы отмечали мой отъезд, я себя плохо чувствовал, но мне наливали все время водку. Все острили, выпивали, веселились – а я умирал.

Чем же таким вас отравила провинция?

Когда приехала «Скорая помощь», мне не глядя диагностировали вирусный грипп. По дороге я потерял сознание: на самом деле у меня была вирусная желтуха, при которой нельзя пить водку. Меня привезли в Ленинград, и в доме уже было четыре или пять генералов медицины. Все были нетрезвы, все пили коньяк. Они поставили мне несколько жутких диагнозов – тиф, малярия, – а потом мама отдернула занавеску и сказала: «Товарищи генералы, он же желтый!» Генералы удалились на цыпочках, а меня отвезли в желтушную клинику.

Больница была одним из самых веселых впечатлений в моей жизни – особенно дня через три, когда перестала носом идти кровь. Я там был любимцем публики. Мне было скучно, и я придумывал всякое. Например, рано утром поставить капельницу рядом с кроватью человека, которому капельницу не назначали, – и дожидаться, пока он не пойдет качать права у врачей. В одном углу палаты лежал однорукий прокурор, а в другом стоял стул с вертухом, который охранял вора из «Крестов»: у них инфекционного отделения не было. Через всю палату они обсуждали вопросы права и нашей пенитенциарной системы. Было очень интересно.

Еще был в палате сексуально озабоченный человек, который ходил трахать медсестер на верхний этаж, и оттуда раздавались

крики: «Ну, больной! Ах, больной! Ну какой же ты больной! Ой, больно-о-ой!» Было смешно. Кстати, рядом было женское отделение «Крестов», и там женщины часами висели на решетках, показывая, как в обезьяннике, попки и пипки. А ведь при желтухе тебя накачивают глюкозой, и ты ощущаешь себя мужчиной... А еще в больнице был замечательный врач, который мне тогда сказал: «Леша, запомните. Новорожденный спит с кормилицей, потом – с мамой, потом – с нянькой, потом – с барышней, потом – с женой, потом – с грелкой. Так вот, вы должны начинать с обратного: вы должны всегда спать с грелкой. А остальное – уже ваше дело».

Можно ли сказать, что Товстоногов научил вас чему-то важному – профессии или отношению к жизни?

От Товстоногова я не научился ничему. Но я пожил в стакане с очень высокой концентрацией нравственности, идейности и таланта. Главным образом таланта. На каком-то этапе я недолюбливал Георгия Александровича. Несправедливо. Я считал, что он из меня выпивает только то, что во мне на поверхности. Например, я часто переписывал пьесы известных драматургов, а театр за это давал мне премию 300 рублей. Однажды Товстоногов дал мне сцену переписать. Я принес ее наутро в его кабинет – там сидел Алешин, и Товстоногов, не читая, показал ему эту страницу: «Так вот, я тут прикинул...» То же самое повторилось и с Верой Пановой...

Писательские способности, которые во мне воспитывал папа, мне очень помогли в БДТ. Когда Хрущев обрушился на всех «пидарасов», Товстоногов был в Париже. Попало ему за эпитафию к спектаклю «Горе от ума»: «Догадал меня черт родиться в России с умом и талантом». Собрали собрание в Смольном, всех нас туда притащили. Что там несли наши корифеи, не поддается описанию! Товстоногов, например, вышел и сказал, что весна для него началась не по календарю, а с выступлением Никиты Сергеевича. А писатель Виктор Конецкий, с которым мы потом очень подружились, полез на трибуну и произнес такое, что потом, когда я ему это воспроизводил во дворе Смольного, клялся и божился, будто не произносил, и хохотал. Он, видишь ли, тонул на корабле, и когда все уже было безнадежно и соленая морская вода захлестывала рот, он подумал: «Почему я не коммунист?» В эту минуту он оторвался от палубы и был спасен. С тех пор он – коммунист.

Товстоногову надо было срочно что-то делать. Тогда он начал ставить «Поднятую целину», где я был уже не ассистент, а режиссер. Они с Диной Шварц поручали мне писать под Шолохова то, что было нужно! Пашка Луспекаев, который меня

очень любил, говорил: «Ты пишешь так, что я не могу разобрать, где ты, а где Шолохов! Зачем тебе этот театр? Ты будешь лауреатом Нобелевской премии!» Там было много моих текстов. Но именно из-за этого потом мне стало скучно с Товстоноговым. Из-за этого я ушел. Я понял, что превращаюсь в человека, который не рождает что-то внутри, а угадывает, что понравится Георгию Александровичу – что приводило его в безумный восторг. Я знал, где он будет смеяться, а где встанет и скажет: «Так вот почему я работаю с молодыми!» Хотя с молодыми он не работал.

А с «Горем от ума» история вот как кончилась. Через какое-то время Товстоногов вызвал меня к себе и сказал: «Леша, я этого сделать не могу – а вы можете. Цитату нужно снять, но договоритесь со светотехниками, чтобы светилося желтое пятно, на котором раньше была цитата. Можете?» Я это сделал, и я этим горжусь. Так же, как, наверное, гордятся светотехники. Товстоногов говорил: «Люди придут, и кто-то будет знать, что здесь была цитата».

Что позволяет вам всегда вспоминать о БДТ с таким теплом? Атмосфера? Артисты? Полученный там опыт?

Там постоянно случались какие-то головокружительно прелестные или смешные вещи. Например, такой случай: начинается спектакль, гаснет свет, и вдруг по проходу идет женщина на высоких каблуках – цок-цок-цок-цок – так, что все обращают на нее внимание. Подходит к какой-то застывшей паре, снимает туфлю и со страшной силой бьет по голове сидящего лысого мужчину. Тот заливается кровью. Она надевает туфлю, разворачивается и – цок-цок-цок-цок – выходит из зала. Под бешеные аплодисменты.

Или, помню, в спектакле «Не склонившие головы» по сюжету одной цепью были скованы белый и негр. Весь сюжет был в том, что они не могут расковаться, хоть и не любят друг друга. А в результате полюбили. На одном спектакле, где я сижу как дежурный режиссер, они для наглядности пытаются порвать эту цепь... и она вдруг лопается! Что делать? Они не любят друг друга, а цепь лопнула – надо бежать в разные стороны! Ефим Копелян, игравший белого, погружается в пораженчество: сгибается, отходит в сторону и начинает тихо хихикать. Павел Луспекаев, игравший негра, поднимает цепь над головой и говорит: «Видишь, я свободен! Скоро и ты будешь свободен тоже». Хватает Копеляна и выбегает с ним за кулисы. Ни один человек в зале ничего не понял – но все решили, что так и должно быть.

Помню Луспекаева. Он обожал Товстоногова и работал самоотверженно. Пример для меня на всю жизнь. Иногда он разбивал голову в кровь – бился головой об стенку перед тем, как

выйти на сцену в «Варварах». В Паше была какая-то необыкновенная мудрость. В ужасном спектакле «Четвертый» он играл Боннара, и на груди у него был медальон. Ни один человек не видел, кто в медальоне, но все знали, что там – женщина. Это был артист такой чувственности: ему было нужно, чтобы в медальоне был портрет кого-то, о ком он стал бы думать, умирая.

Я видел своими глазами, как Товстоногов на репетиции, как в стихотворении Пушкина, «рассек грудь» средне-хорошего артиста Стрельчика, вложил десницей кровавой другое сердце, и возник тот Стрельчик, который и есть Стрельчик. Товстоногов дал ему такую мощную краску, что мозги могли не выдержать! Я видел и как Товстоногов расправлялся с Дорониной. Она ушла из театра – ушла, потому что влюбилась, никто ее не осудит. Когда она решила вернуться, Товстоногов назначил ей в три часа дня встречу у своего кабинета. Она приходит, вокруг артисты: «Танечка, ты решила вернуться!» Но Товстоногов не приехал. Позвонил, извинился, перенес все на завтра. И так – три дня. Доронина уехала ни с чем... Товстоногов умел давать сдачи.

Могли ли в БДТ существовать рядом с Товстоноговым другие режиссеры? Каково им было?

Скажем, Аркадий Кацман, мой преподаватель в театральном институте, очень хотел быть режиссером. Он поставил в БДТ спектакль «Трасса». И на этом спектакле упал в оркестр. Оркестровая яма не была закрыта – над ней были мостки. Стрельчик рассказывал: «Шеф мне что-то говорит, Аркаша что-то говорит, но потом я перестаю его слышать: он упал в оркестр». Дальше надо было как-то выпутываться, как мужчине. А упал Кацман на виолончелистку, страшно толстую. Встал и спросил: «Ну что, играете? Ну, играйте, играйте хорошо» – и ушел, дико хромя. После этого его уволили. Я прибежал к Товстоногову: «Георгий Александрович, за что же Аркадия Иосифовича?» Он сказал мне: «Леша, человек, который упал в оркестр, не может быть режиссером в театре, я вас уверяю!» Я ответил: «Уверяю вас, талантливый человек может упасть в тарелку с супом или провалиться в говно, но остаться отличным режиссером. За что вы его убиваете – за преданность вам?» И Аркадия оставили!

Довольно часто жизнь сама вносила коррективы в план режиссера. На спектакле «Идиот» на сцену, где Рогожин вот-вот зарежет Настасью Филипповну, выходит кот. Огромный театральный кот садится и начинает смотреть спектакль. Какой Смоктуновский, какой Лебедев! Публика смотрит только на кота. Он хвостом в эту сторону – зрители ложатся от счастья; в ту сторону – опять ложатся. Еще Чехов писал, что, если бы театр состоял из одних накладок, публика бы платила в два раза

дороже. Привели Товстоногова. Он шипит: «Что делать, что делать? Занавес!» Опускают занавес, все бросаются ловить кота, но кота нет. Ждут пять минут, поднимают занавес: кот опять на месте. Ужас! Товстоногов говорит: «Ведите снайпера». Спорить с ним бесполезно, люди устремляются за снайпером. Антракт. Снайперу показывают кота, которого опять нету. Снайпер говорит: «Вы с ума сошли? А если я промахнусь? А если срикошетит? Первые десять рядов освободить, светотехников убрать!»

Между тем начинается следующее действие. Кот, естественно, сидит. А у нас была в театре такая суфлерша Тамара – толстая тетка с обвисшими руками, которую Товстоногов сильно не любил: она подсказывала реплики громче артистов. Она же страстно любила театр, где работала с двенадцати лет. И вот, когда действие уже началось, а публика отвлекается от кота и начинает искоса поглядывать на Смоктуновского, открывается на авансцене люк, и оттуда тихо появляется рука Тамары – вся в фальшивых бриллиантах. Рука ползет к хвосту кота. Доползает, кот убирает хвост. Рука снова ползет, кот опять убирает хвост. Актеры вынуждены произносить тексты Достоевского. Зрители счастливы, как младенцы. Один уткнулся в подол супруги и отказывается поднять голову. Наконец рука хватается кота за хвост, тот вцепляется в руку когтями – брызжет натуральная кровь, кот цепляется за хвост, тянет на себя электрическую лампу, они исчезают в люке. Все в обмороке...

К чему сводились ваши обязанности сначала ассистента, а затем «дежурного режиссера»?

Должностью дежурного режиссера я очень гордился. Помню, как сижу на прекрасном спектакле «Лиса и виноград» и понимаю: либо меня надо сдать в психушку, либо все, что происходит на сцене, – полная и законченная фигня. Что несет на сцене Виталий Полицеймако – это только в артиллерийской песне можно спеть! «Лиса, съев виноград с ветки, сказала, что он еще зелен!» Публика замирает от восторга. Как вы понимаете, на самом деле лиса не могла дотянуться до винограда и поэтому сказала, что он зелен. И так – все до одной басни. Что происходило в тяжелой, неповоротливой, бешено талантливой голове? Я не знаю. Про него много чего рассказывали. Например, о том, как он в окне купе проезжающего поезда увидел Сталина и закричал «Ура-а-а-а!», а Сталин только вынул трубку и плюнул в его сторону.

Итак, после спектакля «Лиса и виноград» я к нему подхожу и говорю: «Виталий Павлович, у меня к вам разговор. Вы произносите со сцены не тот текст». Он говорит: «Ты фашист! Смотри – публика и не шевелилась!» Я отвечаю: «Это – талант, но

только текст ваш не тот, это больничный бред». Потом иду к Товстоногову и требую снять меня со спектакля или изменить этот шизофренический бред. «Леша, а вы непьющий? Дыхните...» Я им рассказываю басню о лисе и винограде в версии Полицеймако. «Ну?», – говорит Товстоногов. Я повторяю. Говорю: «Это басня о чем – о кислотности желудочного сока лисы или о чем-то другом? Лиса не смогла достать виноград и поэтому назвала его зеленым – вот в чем мудрость! Кстати, лисы виноград не едят». Берут сценарий, понимают, что я прав. Зовут Виталия Павловича. Он приходит: «Вот это – молодые фашисты, они нас растопчут...» Товстоногов говорит: «Нет, вы басню расскажите!» Тот говорит, и они начинают спорить – лиса съела виноград или не съела... Меня даже никто не поблагодарил, а Полицеймако перестал со мной здороваться. И только когда я пригрозил, что уволюсь из театра, опять стал здороваться.

Еще один мой подвиг в качестве дежурного режиссера – крик хорька. В один прекрасный день репетировали «Не склонившие головы», где у Луспекаева есть реплика: «Это хорек, его схватила сова». Товстоногов спрашивает: «Леша, вы можете достать звук хорька, которого схватила сова?» Все застыли. Это же просто гильотина! Как сделать, чтобы хорек взвизгнул? Как его напугать? Пришел в зоопарк – оттуда меня с проклятиями прогнали... А завтра репетиция. Иду по театру, смотрю, Лебедев ходит. Я быстро побежал к звукооператорам, говорю – здесь ставьте оборудование. А потом иду к Лебедеву: «Евгений Алексеевич, у меня к вам предложение. Я хочу вас угостить коньяком». Он говорит: «А ты что такой добрый?» Я отвечаю: «Я – почти что студент, вы – народный артист, я вас уважаю. Почему бы мне вас не угостить? Будет противоестественно, если вы меня угостите коньяком, а если я вас – ничего такого».

Пошли в ресторан, налили, выпили, заели лимончиком. «Что, напоить меня хочешь?» – «Нет, просто выразить уважение!» Выпили еще, он захорошел и говорит: «А теперь скажи, что тебе надо». Я говорю: «Мне надо, чтобы вы прокричали как хорек, которого схватила сова. Но это должны знать только вы, я и звукооператор, который это будет записывать». Он спрашивает: «А как хорек кричит?» Я говорю: «Если б я знал!» «Ну, пойдём». Он пошел, прокричал несколько криков ведьмы – потише, погромче. На следующий день – репетиция. Доходит дело до хорька. Товстоногов спрашивает: «Ну что, есть что-нибудь? Это не подделка?» Я говорю: «Обижаете!» «Давайте слушать». Слушаем один вопль за другим. «Пожалуй, третий! Вот почему я работаю с молодыми!»

Прошло много лет. Спектакль шел. Я ушел из театра. Умер

Лебедев. Умер Товстоногов. Умер Копелян. И никто не узнал, что это кричал Лебедев! Он никому не проговорился!

А свои спектакли вы там ставили? Или смоленским опытом все и ограничилось?

Я в БДТ ставил маленькие спектакли, выездные. Я даже однажды сказал Товстоногову: «Как-то получается, Георгий Александрович, что я режиссер по сельскому хозяйству, а вы – по промышленности». Спектакли, которые я ставил, ездили по провинции. Мы их играли в маленьких городах и деревнях. Для этих постановок мне давали народных артистов СССР, давали всех лучших: у меня играли Никритина, Кибардина, Аханов. Я сделал так два спектакля. «Кремлевские куранты» – это была совсем ерунда, а в «Фараонах» я довольно много придумал. Это был сельскохозяйственный спектакль, как в деревне всех мужиков поставили на место баб, а баб – на место мужиков. У меня на заборе сидели петухи – куклы. Но за забором сидел кукловод, и в какой-то неожиданный момент птицы начинали двигаться и петь. Это было настолько смешно, что Георгий Александрович поставил стул к сцене спиной.

Публика помирала от смеха. Меня хвалили, спектакль довольно много гоняли, а потом отправили на периферию. Помню, у меня там играл артист Чайников. Он выскочил на первый план в начале спектакля – петь; это было музыкальное представление. Он открыл рот, и у него закрылись зубы. Он ничего не может сделать, и с ужасом смотрит на Товстоногова. Открытый рот и закрытые зубы – Кукрыниксы какие-то! У него были две вставные челюсти, и от напряжения они одновременно выскочили. Я его схватил за руку и отвел за кулисы.

Если вы были в фаворе у Товстоногова, что заставило вас покинуть театр? Или вы попали в немилость?

Наоборот. В театре был гардероб. Все знали, где вешает пальто Товстоногов, где Полицеймако, где Лебедев, где Копелян. Изменить порядок было невозможно. Никто не говорил об этом, но знали все. Когда Товстоногов меня за что-то очень сильно расхвалил, я специально спустился вниз, снял свое пальто и перевесил его на четыре деления ближе к пальто Товстоногова. И гардеробщица ничего не сказала. Наверное, она понимала, что просто так я такого не сделаю.

Под конец моего пребывания в БДТ Товстоногов дважды за год прибавил мне зарплату – дело небывалое. А однажды сказал: «Леша, мне сказали, что вы очень устаете – вот вам ключ от моего кабинета, вы можете там отдыхать в мое отсутствие». Я увидел вытаращенные глаза других режиссеров и понял, что мне из театра надо мотать. Я понимал, что я гибну; начну его угадывать

и погибну, как почти все его ученики. Все, кроме Генриетты Яновской и Камы Гинкаса.

Что стало непосредственной причиной вашего ухода?

Козинцев сказал, что он объявляет набор на высшие режиссерские курсы. Я не мог пойти туда и не поступить – ведь я был режиссером прославленного театра! Папа договорился с Козинцевым, и я поехал к нему на дачу сдавать экзамен. Лично. Я Козинцеву не понравился. Теперь понимаю, почему. Мне не нравился фильм Феллини «8 1/2», я видел в нем какое-то кокетство. Но в остальном вроде подошел. Теперь-то мне нравится вообще весь Феллини, а некоторые картины, как «Рим», «Амаркорд» или «Белый шейх», нравятся сильнее всего. Когда я посмотрел «Рим», то весь развалился – думал, что надо уходить из кино. Забавно, что много лет спустя в огромном ресторане в Каннах во время фестиваля меня провозгласили последователем Феллини.

В общем, Козинцев меня взял, но тут не подошло финансирование. Все перенеслось на год. Мы договорились с директором «Ленфильма» Киселевым, что это будет наша военная тайна – чтобы Товстоногов не узнал. Но когда я спустился в вестибюль, там висел список людей, допущенных Козинцевым до испытаний. Первая фамилия была моя, и это читала Дина Шварц. Разговаривать было не о чем.

На следующий день я пришел в театр, и директор мне сказал: «Несите распределение ролей». Речь шла о спектакле, который я совершенно не хотел ставить. В БДТ была тогда актерская студия, которую я вел. Я был, может быть, человеком неумелым, но искренне пытался объяснить им, как надо понимать искусство и вести себя в искусстве. Одновременно часть театра приглашала тех же девиц, которые ходили ко мне в студию, к себе домой... Они там чем-то таким занимались и смеялись надо мной. Мне поручили ставить спектакль именно в этой студии. Вот тогда вместо распределения ролей я и принес заявление об уходе.

Разве было невозможно оставить путь к отступлению? Или вам этого уже не хотелось?

Совмещать театр и кино было невозможно. Я менял профессию. Уходил из театра навсегда. Вдруг меня стало страшно бесить то, что люди по сцене – по доскам! – ходят в валенках. Ну, сделайте что-нибудь. Снег, грязь, но не в валенках по доскам! А еще была «Поднятая целина», и я сказал: «Георгий Александрович, что мы будем из этих стартовых пукалок стрелять? Давайте я настоящий пулемет принесу, и мы как вжарим очередь – прямо в зал». «Тащите!» Я приношу пулемет с «Ленфильма». Актер нажимает на гашетку... Катастрофа! Дым,

грохот, ужас. Я вижу только хромую критикессу Беньяш, которая ложится на пол, а Товстоногов бежит к задним дверям и кричит: «Вы идиот, Леша! При всех вам говорю. Уведите немедленно этих людей и унесите этот страшный пулемет». Я не больно обиделся, но поскольку уже собирался уходить, то решил – напрасно он меня назвал идиотом. Сказать ему: «Сейчас дам по очкам!» или не говорить? Решил не говорить. А хорошая была идея – из пулемета стрелять в зал. Еще Мейерхольд ее использовал. Но Товстоногов отказался и чуть меня не проклял...

Он легко вас отпустил?

Полтора часа уговаривал не уходить. Говорил, что совершил ошибку, что я еще очень молод, что он непременно мне даст самостоятельный спектакль, что я делаю глупость. Я ответил: «Нет, я не останусь, потому что я вас угадываю; угадываю, чего вы хотите. И со спектаклем вы потянете, чтобы я не воображал. Я вас лучше буду любить на стороне». Тогда он позвонил Володе Венгерову, к которому я уходил вторым режиссером, и сказал: «От меня сейчас уходит Леша Герман. Это очень талантливый парень. Постарайтесь его не погубить. Берегите его». Потом Товстоногов перестал со мной здороваться. Года на два. А снова начал только после «Проверки на дорогах».

Кому и чем я обязан? Музилю – тем, что я, как мне кажется, приличный человек. Товстоногову – тем, что я, как мне кажется, человек искусства. Я Товстоногова очень любил уже после того, как мы перестали вместе работать. А сейчас мне его так жалко! Он мечтал умереть за рулем – и умер за рулем. Поехал из театра, сказав, что не может больше. Обогнул Марсово поле, ему стало плохо, он остановился. А за ним послали машину на всякий случай. Они его вытащили из-за руля. Он лежал маленький, с огромным носом, под серым ленинградским дождливым небом и памятником идиота с мечом, изображающего Суворова... Таких любовей, как к Товстоногову, у меня в жизни было мало. Безумно его жалко. Сегодня, когда я подхожу к БДТ или вхожу туда, у меня сердце сжимается.

Начало вашей работы с Владимиром Венгеровым тоже было связано с конфликтной ситуацией...

Незадолго до нашей встречи Володя Венгеров был в Венеции, и это был его звездный час. А после этого запустился с «Рабочим поселком» и набрал туда весь курс Козинцева. Меня, поскольку я уже был режиссером, он сделал вторым режиссером. Тогда и началась страшная война, которую Рикки-Тикки вел в ванной комнате недалеко от уборной. Войну вел я. Остальные не хотели делать ни фига. Я ношу склянки, банки, калоши – а они сидят и курят сигары. Вот что меня взбесило. Хоть бы не сигары! Первым

мне попался под руку Циммерман – огромный немец. Я на листе выписал всех детей, которых он взял для съемок в фильме, и выяснилось, что все три порции детей он брал в каком-то дворце культуры после спектакля «Золотой ключик». Я пришел к нему и сказал: «Пиши сам заявление, или я передам эту бумагу в отдел кадров». Он не написал. Я передал все в отдел кадров. Меня тут же объявили стукачом.

Я сказал Венгерову: «Вы пригласили человека, который ничего не понимает в кино». Полетел талантливый поэт Циммерман, потом Герман Плисецкий, потом – племянник начальника отдела кадров, который не пришел на смену: сказал, что болен, а сам пошел на концерт Эдиты Пьехи. Я писал шесть заявлений об уходе: не хотел работать с этими людьми. Надо было или убирать меня, или позволить мне создать работоспособную группу. Что я, в конечном счете, и сделал.

Вот каким был первый съемочный день. Подошел ко мне замдиректора Лавров и сказал: «Сегодня лошадей не будет, у них прививка от сапа. Поэтому поставим телеги без лошадей, будем репетировать, а кучерами поставим вот этих товарищей, это очень крупные отставные военные. Они нам помогут». Я завизжал: «Пошел вон отсюда! Где лошади, где конюшни?» Я сам поехал в конюшни, и, конечно, выяснилось, что никакого сапа и никаких прививок не было. Так прошел первый день – очень для меня выигрышный: ведь я сам взял машину, сам поехал по конюшням и сам всего добился. А потом сам вычеркнул всех полковников, которых мне предлагали на роли кучеров. Они не подходили мне по типу.

А с самим Венгеровым отношения были хорошими?

Не сразу. В самом начале Володя попросил меня придумать много маленьких сценок у рабочего поселка. Я работал-работал, придумал их, нашел типажи, все сделал – и показал. Штук шесть их было. Он сказал оператору Маранджану: «Замечательно. Генрих, давай их отдельно снимем!» Сняли. «А теперь, Леша, давайте ставьте общий план». Я говорю: «Стоп, а у меня ничего нет». Он: «Почему нет? Вы же режиссер – должны подготовиться!» Я кричу: «Да ведь я подготовил общий план из целых шести сцен, их подготовил – а вы их сняли, и откуда мне теперь взять общий план? У меня осталась неиспользованной только экскурсия негров на завод. Не понимаю, почему вы ее не сняли, – она была самая смешная...» Таков был мой первый скандал с Венгеровым. Он зафырчал, я зафырчал. Потом помирились.

После этого у нас началась близкая мужская дружба. Он мне звонил, допустим, в два часа ночи и говорил: «Леша, я абсолютно

не понимаю, что снимать дальше. У меня была женщина, и я ничего не понимаю – я в ужасе». Я пилил к нему через весь город, а у него была уже другая женщина. Он говорил: «Давайте утром», а утром его было не разбудить. Или звонил мне и говорил: «Леша, я ослеп!» Я отвечал: «Володя, снимите черные очки!»... Тем не менее я старался и делал все, что мог. Готовил второй план. В результате я забрал в руки ту власть, которая мне требовалась, чтобы дать Венгерovu нормально работать. Чтобы площадка к его приезду всегда была готова.

Я ничего не делал за Венгерова, но был ему мощным подспорьем. А он меня от всех оберегал – хотя я и сам был волк после работы с Товстоноговым. Он оказался человеком благородным: когда фильм вышел, то начал направо и налево рассказывать по телевидению и радио, что у него был талантливый второй режиссер, которому непременно надо дать снимать собственное кино. Меня в тот момент очень настойчиво приглашали вторым режиссером Козинцев и Хейфиц, но я сказал: «Не буду». Второй режиссер – работа, не требующая внутреннего напряжения. Она не требует ни мучений, ни искусства. Я к финалу у Володи совсем расслабился. Да и баб было много, я все время с триппером ходил.

Венгеров был центром компании, в которую входили люди-легенды. Вы тоже были туда вхожи?

Да, в нашу компанию на «Ленфильме» входили кроме самого Венгерова Гришка Аронов, Евгений Шварц, Виктор Требугович, моряк Володя Муравич и я. Приезжал туда и Окуджава, которого они все очень любили. На том этапе Венгеров казался мне прекрасным. Например, из-за первой серии «Балтийского неба», которую я ценю очень высоко – в отличие от второй. Каждый раз, когда я ее смотрю, я плачу. Кроме того, Венгеров был настоящим ценителем поэзии, знал много стихов – и я любил стихи. Мне было, конечно, смешно наблюдать за тем, каким он был супербабником, до неприличия. Была у него жена Галя – славная, добрая, прекрасная женщина... В нашей компании все пытались отобрать друг у друга какую-то женщину. Все, кроме меня. Мне было все равно.

Это тоже было время счастья. Все время были розыгрыши. Венгеров в три часа ночи открывает дверь и утыкается в огромную статую Сталина с поднятой рукой – поднять ее в одиночку нельзя, килограмм триста. И вниз по лестнице, жутко хихикая, убегают оператор Месхиев, некто Ханин и Аронов. Они Венгерovu статую привезли на грузовике. Он кричит: «Бляди, суки, что мне делать?» «Не знаем, не знаем, наше дело возить, мало кто отказывается. Занеси в комнату – может, тебе

понравится». Или еще случай: Венгеров приезжает в Репино писать режиссерскую разработку и вдруг слышит в ванной странные звуки. Он туда заходит, а в ванне в воде лежит... голая купальщица. Статуя, которую поднять может только подъемный кран. Он в ужасе зовет кого-то – кажется, мясника, – и они вытаскивают эту купальщицу, выбрасывают в окно головой вниз.

Вы сохранили с Венгеровым дружеские отношения и после «Рабочего поселка»?

Венгеров ко мне относился сначала настороженно, потом – замечательно, но после этого отношения разладились. Это было связано с его картиной «Живой труп». Там согласился сниматься Смоктуновский, но тем фактом, что ему дали снимать этот фильм, Венгеров был обязан другому актеру – Леше Баталову. Тот входил в коллегия Госкино. Я понимал, что для фильма участие Баталова будет катастрофой: у героя «Живого трупа» Феди Протасова – огромная, тяжелая фигура и душа, а Баталов – человек милый, застенчивый, хилый интеллигент из нашей среды. Прекрасный, тонкий артист, но другого амплуа! Не может он играть такую роль. Я встал перед Венгеровым на колени: только не берите Баталова! Есть еще артисты, в конце концов, а со Смоктуновским это будет крупная картина. На крупного артиста всегда интересно смотреть, а на маленького – всегда неинтересно. Баталов – типаж из жизни, пусть он снимается в «Деле Румянцева». Но «Живой труп» – история крупного человека и некрупных людей вокруг. Венгеров, как человек благородный (более благородный, чем я), поставил на Баталова. Получилась история маленького человека и страдающих людей вокруг... После этого кончилась наша дружба. Навсегда.

Уже через много лет у меня сложилась ужасная ситуация. Я взял очень талантливого оператора, но с ним не хотел работать ни один директор. Я оказался без директора, под угрозой закрытия картины. С кем посоветоваться? Я поехал к Венгерову. Он вышел и сказал мне: «Леша, у меня женщина! Почему я должен заниматься этой фигней? Разберетесь как-нибудь». Я спросил: «А когда вы меня в два часа ночи вызывали, спрашивая, как снимать, или когда мы до восьми утра спорили о Смоктуновском, – просто женщины тогда рядом не было? Или вы считали, что я ваш подчиненный и слуга?» И – разошлись, как отрезало.

А из фильмов Венгерова мне так и нравится только первая серия «Балтийского неба» – ни к «Рабочему поселку», над которым мы работали вместе, ни к последующим его картинам я не испытываю никаких чувств. Абсолютно. По-моему, и Олег Борисов – блестящий артист – там играет как-то не так. Я

включал на «Рабочем поселке», но сам ход съемки и то, как они работали, мне не нравились. Мне казалось, что так не надо ни играть, ни озвучивать, ни массовку гонять. К тому же, как я сейчас считаю, именно Венгеров первым заявил, что надо зарабатывать деньги; и это очень-очень важно – зарабатывать деньги; но там, где это начинается, другие вещи иногда заканчиваются. Хотя человек он был очень достойный. Достоинство жил, с достоинством страдал, достойно умер.

Уже после этого началась история с «Седьмым спутником» – первым вашим режиссерским опытом в кино. Полноценным, но не самостоятельным. Как вышло, что вы начали работу над ним вместе с Григорием Ароновым?

Я собирался снимать «Проверку на дорогах», но ее сценарий должен был писать папа – а он писать не мог, он болел. Поэтому Фрижа Гукасян предложила мне поставить «Седьмой спутник» по Борису Лавреневу, дала замечательный сценарий Клепикова и Дубровского. Я потом много раз читал в интервью Геннадия Полоки, что «Седьмой спутник» я у него забрал, потому что был сыном Юрия Германа, но это неправда. Да и папы к тому времени, когда я запускался, уже не было в живых.

Эта картина, которую я не люблю и не считаю своей, все-таки – о заложничестве, о неправомерных расстрелах заложников. Наконец, там были приведены строки, строжайшим образом вымаранные отовсюду: не «око за око», а «тысячу глаз за один». Тысяча жизней буржуазии за жизнь вождя, «да здравствует красный террор».

С Ароновым нас соединили насильно. Ведь просто так дать картину мне было трудно, а дать нам двоим ничего не стоило. И вот мы, два совершенно чужих человека, были соединены – чтобы дать картину мне. Я на всю жизнь благодарен Грише за то, что он на это пошел. Хотя дальше наши отношения сложились трудно...



*С бабушкой Надеждой Игнатьевой и писателем Александром Кроном
(справа). Празднование Нового 1957 года*



*С отцом Юрием Германом (справа) и двоюродным дядей,
американским бизнесменом Михаилом Ключе. Начало 1960-х*



На съемках «Седьмого спутника»

Почему у вас не получилось продуктивного тандема?

Я не мог работать с Гришей. Он был достойным человеком, много пережившим. В молодости он поехал в Саратов по распределению, и все сняли какие-то сюжеты для «Новостей дня», – а он сделал сюжет о том, как один завод с другим выходит на Волгу на кулаках драться. И это пустили в «Новости дня»! Хотели, что ли, Сталина позабавить... Тогда секретарь обкома сказал: «Пока я жив, этот еврей по земле ходить не будет. Я его

посажу!» Такое у него было начало карьеры. Дальше он работал вторым режиссером у Венгерова, снял какую-то картину...

Существует английская поговорка: «Привидение не увидишь вдвоем». Кино тоже нельзя увидеть вдвоем. Есть исключения, подтверждающие правило: молодые Алов и Наумов, братья Коэны. Но мы с Григорием Ароновым не были ни братьями, ни парой. Был маленький болезненный Гриша, который мыслил совершенно другими категориями, чем я. Он мыслил категориями 1950-х годов. А я тогда, наверное, вообще ничем не мыслил, доверял интуиции. Я говорил: «Давай так!», а он отвечал: «Так нельзя». Он очень хотел со мной работать, я с ним не мог. Это превратилось в многочасовые рыдания по телефону – я даже не понимаю, зачем я ему был нужен. Просто он был болен, и ему казалось, что я крепкий и сильный. А я таким не был.

На каком-то этапе я понял, что если мы с Гришей войдем в клинч и по поводу каждого кадра у нас будут крики, переходящие в плач (он много плакал), то мы не снимем ничего. Поэтому я должен через себя переступить и стараться делать так, как кажется правильным Грише. А в рамках его рисунка стараться обойтись как можно лучше с тем, что у меня есть. От персонажей до декораций. Улучшать то, что есть, а не придумывать свое. Я ему придумывал двадцать вариантов того, как живет коммунальная квартира, но ему они все не нравились. Круговые панорамы тоже придумал я: мне удалось убедить Гришу начинать фильм именно так. И лица: каждого я одевал, брил, каждому придумывал имя. Конечно, я работал. Что мог, я туда вложил. Но это – не моя картина. Все можно было сделать лучше, тоньше, интереснее.

Например? Вы помните, какие ваши идеи были отвергнуты и почему?

Например, в повести у коменданта Кухтина, расстрельщика и вроде пламенного коммунара, была мечта – жениться на графине. Без этого не существовал персонаж! Это было в сценарии, но этого не осталось в фильме. Когда я узнал об этом, мне сразу стало все равно – ехать или не ехать на премьеру.

Кроме того, я договорился с артистом Ильинским на главную роль, а Грише казалось, что лучше – Андрей Попов. И худсовету так показалось. Попов в режиссуре нас двоих был запрограммирован: с бородой, длинный, без плеч, такой вот господин... Он хороший был человек и артист очень неплохой. Какой-то ласковый и нежный зверь. А Ильинский был неприятный, злой – и гениальный. С другой стороны, с Ильинским нас, может быть, раньше бы на полку положили.

На «Седьмом спутнике» я собой брезговал. Я понимал, что

должен отвести Гришу Аронова в сортир и сказать ему: «Мне совершенно наплевать на то, что ты – напуганный жизнью еврей. Мне наплевать на то, что секретарь саратовского обкома обещал тебя посадить. Мне наплевать, что у тебя двое детей. Картину дали не тебе, а мне, а тебя присоединили. Какого хрена ты бздишь на каждом шагу? Откажись! Ты губишь картину». Я этого не сделал, поэтому претензий к Грише иметь не могу. У меня никогда не было двоих детей, и я действительно не знал, каково это – купить две пары детских ботинок. Я его любил и жалел; с этим в искусстве надо поосторожнее.

Что вы помните о съемках «Седьмого спутника»? Ведь вы делали многое не в павильонах, а на натуре.

Была прекрасная деревня, километрах в двадцати пяти от Ленинграда – та, где мы снимали расстрел главного героя. Кто-то зашел в домик, вышел и говорит: «Там труп!» Мы – туда, а там бабушка в каких-то кружевах лежит в кровати. Была корова, но ее явно увели. Мы – к председателю, а он говорит: «Ага, Пелагеева – знаю. А что прибежали-то? Она с февраля лежит». Я говорю: «Вы соображаете, что говорите?» Он отвечает: «А что? У меня одна рука. Ты хочешь, чтобы я могилу ей сейчас копал? Вот оттаит земля, и похороним. Хотите – копайте сами. Я вам место покажу, заплачу три рубля». Мы и выкопали ей яму. Оказалось, это все – в системе русских деревень: выкопать могилу зимой после мороза просто невозможно! А в морозы старики всегда замерзают на печи. Так замерзла и актриса, сыгравшая мать Шукшина в картине «Калина красная». Дров не было, и никто не принес.

Еще странное воспоминание – почему-то приятное; может, из-за моего отношения к Грише Аронову, на которого я до сих пор обижен, но которому все-таки благодарен. Мы приехали в лес, все было в тумане. Приехали с нами две лошади: наша, на которой артисты ездят, и цирковая – белая, на которой только циркачи. Гриша говорит: «Посадите меня на цирковую лошадь, никогда не сидел!» Его сажают. Лошадь перебирает ногами – и исчезает в тумане. Оттуда слышны только крики: «Эй! Снимите меня, бляди! Я погиб! Снимите меня!..» Тише и тише. Все замолкают и снимают шапки. Ничего страшнее представить себе невозможно. На арабского белого скакуна посадить несчастного маленького еврея и отправить в русский заболоченный и затуманенный лес – это настоящая трагедия! Вдруг сзади цок-цок-цок – и приходит этот скакун, на боку в обмороке висит Гриша, вцепившись в гриву двумя руками. По-моему, даже уздечки не было.

Довольно жестокая история, хоть и со счастливым концом.

И не единственная. Едем мы как-то на съемки, а на дороге

поворот, на котором стоит гаишник. Я ему говорю: «Слушай, за нами поедет точно такой же “газик”, с таким-то номером. Очень прошу, останови его и спроси: “Аронов Григорий здесь? Вылезай к такой-то матери!” Гаишник говорит: “А дальше что?” Я отвечаю: «Это розыгрыш! Получишь от меня пол-литра». Но ничего не случилось, машина проехала. Проходит дня три. И вдруг однажды исчезает Гришка – часа на три. Едем обратно и встречаем его на дороге: потного, ничего не понимающего. «Останавливает мою машину гаишник со страшной рожей и говорит: “Аронов Григорий здесь? Вылезай к такой-то матери!” Я вылез, он сказал машине, чтобы уезжала. А я остался и говорю: “Что я сделал-то?” Гаишник отвечает: “Узнаешь, узнаешь!” Так два часа я ходил за ним и ничего понять не мог».

Этот ваш фильм – довольно-таки правильный, с точки зрения цензуры, – не имел тех проблем, что последующие?

Имел, хоть и не такие серьезные. Сначала «Седьмой спутник» приняли в Ленинграде. После просмотра картины в обкоме встал ректор Института культуры и сказал первому секретарю обкома Толстикову: «Василий Сергеевич, я против. Неужели революция была такая жестокая, страшная, всеподавляющая?» Я встал и ответил ему: «Я потрясен, что люди, приходящие в обком, не читают Ленина!» И начал шпарить Ленина наизусть. А ведь мы с папой с Василием Сергеевичем дважды обедали в гостинице «Москва»; я не мог понять, что разговариваю с драконом. Одновременно на моем кармане висел директор «Ленфильма» Киселев, который шипел одно: «Быстро что-нибудь из Маяковского!» А Толстиков послушал и сказал: «Да, а Герман-то Ленина лучше знает, чем ты. Может, нам его назначить в Институт культуры? А ты иди домой, Ленина читай». Все поняли, что он держит мазу за меня, и мы поехали в Москву.

Вся Москва тогда жила тем, что Глеб Панфилов сделал замечательную картину «В огне брода нет», и никто не знал, что с ней делать, полезная она или вредная? Все-таки выпустили Панфилова, выпустили и нас. Поругали в газетах – так, незначительно. Потом, когда я познакомился со Светланой, то пришел к ней домой – и по первому каналу телевидения показывали «Седьмой спутник». Такое совпадение, как по заказу.

А много лет спустя был другой случай. Я уже очень модный, меня снимают с полок, дают Государственные премии, мне уже не нужен «Седьмой спутник», которым больше занимался Гриша Аронов... Так вот, устраивается телевизионный вечер. Зал забивается народом, режиссеры и артисты рассказывают о себе. Меня приглашают на телевидение и говорят: «Послушайте, а вы знаете, что у нас никогда не показывали “Седьмой спутник”? Мы

подняли все документы!» Я говорю: «Как же не показывали! Я приходил к своей теперешней жене, и как раз показывали фильм – я тогда познакомился с ее родителями».

На следующий день, уже накануне показа, меня просят приехать. И редактор мне говорит: «Оказывается, ваш фильм был изъят». И показывает мне машинописное постановление об изъятии, на котором по кругу – примерно двадцать резолюций разноцветными фломастерами: «Жестокая революция», «Приведен декрет о красном терроре», «Фильм не может быть показан». И – окончательная резолюция: «Фильм изъять из оборота». Он был изъят по всей территории СССР! Даже когда вдова Попова хотела показать его на каком-то его юбилее, ей не дали копию, а дали только кусочек.

Я взял эту бумагу. Записывается программа, я рассказываю эту историю и показываю документ; его снимают крупным планом. Наутро мне звонят – кто-то из самых больших начальников. Говорит: «Эту штуку вчера показали справедливо – это безобразие! Мы можем ее оставить в передаче, но в этом случае будем вынуждены уволить редактора. Ведь она пошла в спецхран, взяла бумагу, которую не имела права брать, да еще предъявила ее публике». И я сказал: «Хрен с ней, с этой штучкой. Вырежьте, только редактора не увольняйте». Так и произошло.

После этого вы были уверены, что не хотите работать в соавторстве с кем бы то ни было?

Да, «Проверку на дорогах» я собирался снимать уже сам. Но все-таки попросил Гришу Аронова подстраховать на лонже. Он же меня обманул. Попросил сначала проработать с ним картину – просто за зарплату и, конечно, не ставя имя в титры, – так я сделал с ним отвратительный фильм «Зеленые цепочки». Я нашел ему детей для этого фильма, а Луспекаев уговорил сниматься. Потом меня держали только для того, чтобы Луспекаев не убил Гришу. Периодически раздавался звонок, и меня вызывали на студию: «Это уже непоправимо, поверьте – там такая ненависть!» Навстречу мне бежал Луспекаев и кричал: «Я его убью!», а Аронов кричал: «Я повешусь, я повешусь, он не учит текст, он делает огромные паузы», и потом заводил меня в декорации, на которых повсюду были реплики, поскольку Луспекаев плохо запоминал свои слова.

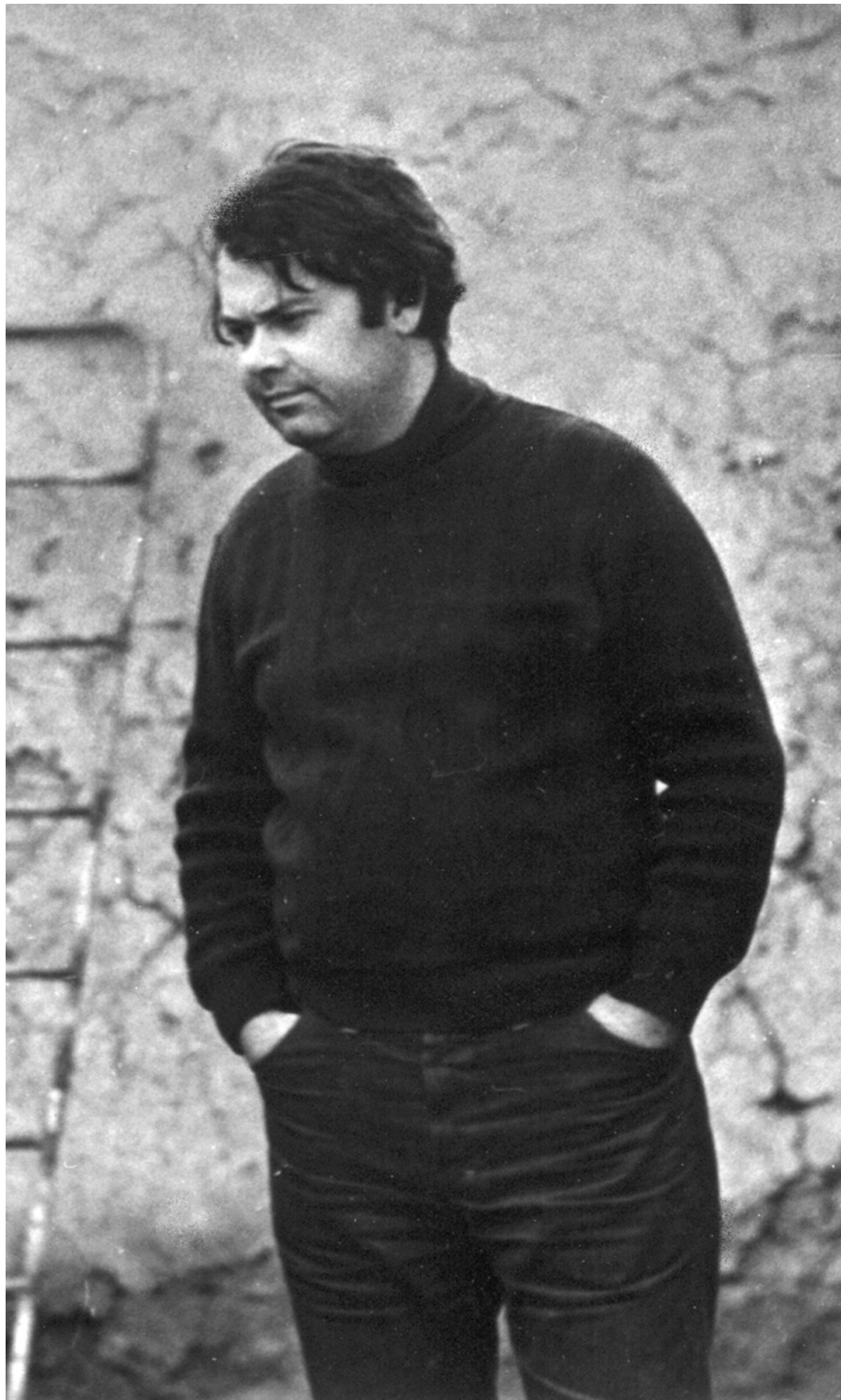
Я уговаривал Луспекаева: «Паша, ты, когда шел сюда, собирался снимать “Трон в крови”? Или “Гамлета”? Ты же не хотел снимать великую классику. Ты хотел заработать денег и по возможности не опозориться. Ты не опозоришься!» Тогда Паша заорал: «Леша, я Гоголя, блядь, играл своими словами, а он меня заставляет эту мудню учить!» Я говорю: «Паша, Гоголя не надо

играть своими словами, он – великий русский писатель, а тут можешь играть своими словами, только пауз не делай». Я их мирил часа два и уезжал. За это получал зарплату. А когда дело дошло до «Проверки на дорогах», Гриша Аронов написал мне письмо, что помогать мне не будет, потому что нашел себе сценарий. Потом, правда, звонил и часами рыдал в трубку, что не может без меня работать.

В какой момент вы отчетливо почувствовали, что превращаетесь из молодого перспективного режиссера в автора, чьи фильмы будут запрещать? После «Седьмого спутника» вы уже были «чужаком» или нет?

Это случилось позже. После «Седьмого спутника» и перед «Проверкой на дорогах» меня звали в КПСС. Вызвал меня Александр Иванов – был такой режиссер. И еще двое там сидели. Спрашивают: «Почему бы вам не вступить в Партию?» Я говорю: «Получится, что я вступлю туда по блату! Мне надо сделать крупное художественное произведение, тогда и вступать». А Аронов все время открывает дверь и говорит: «Леша, не поддавайся!» Почему-то он решил, что меня вызвали, чтобы предложить снимать фильм по сценарию «Приключения капитана Врунгеля», а у него были на меня другие планы. Он говорил: «Леша, если ты согласишься, ты погиб». И так три раза. На третьем разе Иванов потянулся и сказал: «Интересно, почему Григорий Лазаревич Аронов так не хочет, чтобы ты стал коммунистом?» Я еще пару раз отказался, меня отпустили. Выхожу – а там в обмороке и таблетках валидола Аронов. Плачет: «Да хоть в эсеры иди! Они меня уволят! Они меня посадят!» Я специально вернулся и сказал: «Он хочет, чтобы я был коммунистом. Он не хотел, чтобы я снимал “Приключения капитана Врунгеля”!» Правда, потом я снял «Проверку на дорогах», и от меня по этой линии сразу отцепились.

А недавно меня вербовали в «Единую Россию». Говорят: «Давай, поехали. Быстро тебя запишем». Я говорю: «Нет-нет-нет, у вас сейчас такие партии, потом будут другие – гугеноты, роялисты... Я в стороне. Я – народ».



На съемках. Конец 1960-х



Проверка на дорогах». 1971 год

Обстоятельство. Коммуналка

*Воображаемая иллюстрация: Питер Брейгель Старший,
«Вавилонская башня»*

Главная официальная претензия, которую предъявляли «Проверке на дорогах» (1971) – первому запрещенному фильму Алексея Германа, – сводилась к тому, что режиссер дал «неверную» картину войны: будто воевали мы не с немецко-фашистскими захватчиками, а друг с другом. В самом деле, фашистов в фильме на удивление мало, и камера будто избегает их. В начале роль врага исполняет адская машина по уничтожению картошки, потом мы видим поезд (очевидно, везущий припасы врагу) и баржу (очевидно, ведомую врагом), но лицом к лицу с противником никак не сталкиваемся. Его еще рассмотри, это лицо: в холодную русскую зиму немцы так закутаны, что даже в ключевой сцене «проверки на дороге» опознать фашистов никак невозможно. Каратели являются из заснеженного тумана, как призраки, безликие фигуры; чтобы увидеть врага лучше, партизаны смотрят в бинокль – но и тогда их внимание притягивают не физиономии, а добротная обувь фашистов, которая вот-вот достанется нашим.

Кого мы видим близко и подробно, так это предателей: вертлявого парнишку (Николай Бурляев) и упитанного часового (Виктор Павлов). От наших не отличишь. И наоборот: партизан-прибалтов переодевают в мундиры нацистов, чтобы отправить с важной миссией в стан противника – и надеются, что их не опознают. Надел чужую фуражку – и преобразился; был свой, стал чужой. На этом, собственно, и строится конфликт фильма: как понять, что главный герой картины, пришедший к партизанам по доброй воле Лазарев, – не засланный казачок, не шпион или, на худой конец, не испугавшийся скорой расправы перебежчик?

Герман и дальше с явным неудовольствием обращался к «образу врага». В его мире врагам места вовсе нет. Даже душегуб Соловьев и его ближайшие подручные из «Моего друга Ивана Лапшина» – бытовое, по-страшному привычное зло, с которым мы все привыкли сосуществовать, его не замечая. Недаром место действия «Двадцати дней без войны» – Ташкент, глубокий тыл; и даже в военных сценах угроза исходит откуда-то из-за границы кадра – летят смертоносные снаряды, люди падают, пораженные невидимой смертью. Гэбэшники в «Хрусталев, машину!» скрыты за темными стеклами автомобилей, «черные» монахи

замаскированы под мирных жителей в «Хронике арканарской резни», и даже архизлодей из повести Стругацких Дон Рэба – добродушный толстяк с хитринкой в голосе. Ну чисто сосед по лестничной клетке. Демаркационной линии нет, линия фронта тоже отсутствует. Враги – они же соседи, соседи – они же враги. А также друзья, родственники, близкие. «Наши знакомые».

Как шкатулка фокусника, в которой под одним дном неизбежно обнаружится второе, а там и третье, открывается взору пришельца Лопатина многофигурное и многокомнатное жилище, в котором обитатели тылового Ташкента отмечают Новый год в «Двадцати днях без войны». Блуждает камера по безразмерной квартире Лапшина, не в состоянии обозначить ее форму и размер, не говоря о количестве жильцов и гостей. Меняется место действия – и все-таки остается прежним. Кулисы провинциального театра – такая же коммуналка, как и хаза разбойника Соловьева, и даже одинокое жилище артистки Адашевой на поверку оказывается частичкой коммуналки, поэтому милиционер Лапшин входит к ней через окно, а за дверь в соседнюю комнату обнаруживает подслушивающего старика. Как заколдованный замок, в котором без провожатого немудрено заблудиться, сбивает с толку ландшафт генеральского дома в «Хрусталеv, машину!»

Излюбленное пространство Германа, в которое с головой окунаются его персонажи и зрители, – коммуналка, но и весь прочий мир – не что иное, как колоссальное коммунальное поле, где никому не дано права на индивидуальную, личную зону. В этом новаторство Германа. Русский режиссер, с неслыханной точностью, силой и экспрессией передавший дух земли, где уничтожено само представление о частной жизни (не говоря о частной собственности), на глазах становится режиссером всемирным. Вольно или невольно Герман, плоть от плоти России, отражает основополагающую трагедию XX века: неспособность индивидуума отгородиться и спастись от катаклизмов глобальной Истории.

Неразделение персонажей – и людей в целом – на «основных» и «второстепенных» как нельзя лучше отражено в этом пространственном решении. В тесноте (а случается, что и в обиде) нет ни времени, ни места, ни возможности, чтобы проводить границу между хорошими и плохими, важными и эпизодическими. Все разделяют одну судьбу: одним словом, общежитие. Кроме того, нет лучшего поля для экспериментов с полифонией в том смысле слова, которое ввел в обиход Бахтин: у каждого своя правда, а единой Правды нет – разве что самым зорким удастся вывести ее формулу самостоятельно, в точке

пересечения различных мини-правд.

Окошкин грызется с Патрикеевной, а судмедэксперт бесконечно укладывает сына спать в лапшинской коммуналке. В квартире Кленского домработница бросает горькие упреки генеральше, бабушка просит шофера немедленно отвезти ее в богадельню, а в шкафу прячутся племянницы хозяйки квартиры – еврейские девочки, родители которых сосланы на Север. Дон Румата в своем доме убеждает слугу мыться хотя бы изредка и помогает любовнице Ари приладить изваяние святого к изголовью кровати... Коммуналка – пространство, бесконечно богатое смыслами: за любой случайной физиономией скрыта драма (может, и комедия), за каждой фразочкой – несыгранная пьеса, ни в чем не уступающая чеховской. Этот мир выходит за пределы понимания стороннего наблюдателя, будь он даже сам автор, – и потому персонажи Германа с каждым фильмом все более гротескны. Столь дорогой сердцам реалистов иллюзии о возможности «очертить психологический портрет» режиссер не разделяет. Да и как иначе увидеть жильцов этой первобытной пещеры, если ежечасно, ежеминутно сосуществуешь с ними, если каждый из них за долгие годы превратился в карикатуру на самого себя?

Коммуналка – еще и особенная языковая среда. Точнее, среда, в которой языки сосуществуют так плотно, что услышать в речевой полифонии единый диалог нет никакой возможности: шум распадается на отдельные реплики, возникающие из хаоса вдруг, как оттаявшие слова из романа Рабле. Если в сплоченных нищетох 1930-х или нуждой 1940-х коммунальных квартирах «Лапшина» и «Двадцати дней без войны» различие языков еще обусловлено несовпадениями социальных слоев, то в «Хрустале» монументальный коллапс языка отзывается грохотом рушащейся Вавилонской башни. Это не только кризис несовпадающих понятий (чернявый мальчик во дворе призывает не путать евреев с сионистами, но его все равно бьют), но и элементарная неспособность к коммуникации в водовороте амбиций и эмоций, у каждого – своих. Генерал бежит из квартиры за пределы знакомой ему вселенной, где за каждым сказанным словом невольно слышится второй, угрожающий смысл, – но трагедия непонимания становится лишь более очевидной. Полифония трактирных прибауток оказывается секретным шифром, разработанным для поимки «особо опасного». Блатной жаргон скатывается в инфантильный абсурд («Я – колобок», – кривляется зэк, прежде чем прыгнуть на Кленского). Оговорка на глазах преобразуется в официозный эвфемизм (Кленский, не узнав умирающего Сталина: «Это ваш отец?» Берия в ответ:

«Отэц? Это ты хорошо сказал...»).

Собственно, речь и язык визуальный здесь едины – одинаково хаотичны, необъяснимы, завораживающе-выразительны. Не стоит забывать, что один из персонажей, глазами которых мы видим происходящее, – двенадцатилетний ребенок, впервые открывающий для себя незнакомый взрослый мир, а второй так и вовсе иностранец (хоть и говорящий по-русски), шведский журналист Линдеберг. Ему февральская Москва 1953 года предстает в самом фантастическом из возможных облиций. Быть сбитым огромной машиной – и спасенным привлекательной женщиной по имени Соня Мармеладова (иностранец, интеллигент, знает язык – значит, Достоевского точно читал); увидеть в зимнем заснеженном парке, как люди, статуи и животные из зоосада образуют одну коммуну; попасть на задворки кавказской кухни, где режут барана, а оттуда – в публичную баню, за которой откроется новое коммунальное пространство, чуть более интимное, отгороженное от остальных, обещающее долгожданное свидание со спасительницей Соней... Это невозможно постичь – и не требуется. Только пережить.

Самая частая реакция зрителя на «Хрусталева» – раздражение, вызванное неспособностью расслышать, разобрать и – тем более! – понять весь текст фильма. Но он и не рассчитан на семантическую внятность. Перед нами – бормотание самой жизни, коллаж из слов, не уступающий джойсовскому. Мы присутствуем при сотворении новояза, постижимого единственным носителем. Он же создатель. Этот звуковой фон можно и нужно слушать как «конкретную музыку», в которую вкраплены и шлягеры, и фрагменты из опер, и другие мелодии, распознаваемые лишь на периферии сознания.

Кстати, о музыке. Если в «Седьмом спутнике» еще звучит назойливо-эмоциональный саундтрек Исаака Шварца, то в «Проверке на дорогах» – лишь пара кратких музыкальных вставок того же автора. Притом куда большая нагрузка приходится на гармониста, случайно встреченного у партизанского костра: под его однообразный аккомпанемент танцуют пары, и камера необычайно долго, будто позабыв об уходящих на опасную операцию героях, слушает немудрящие мелодии. Это музыка войны. В последующих фильмах Германа военные марши встречаются так же часто, как в малеровских симфониях, вплетаясь в могучую звуковую ткань, определяя ее структуру.

Сколь бы дисгармонично ни звучали «надежды маленькие оркестрики», их музыка возвращается снова и снова, всплывает, как из сна. Например, в финале «Лапшина». Этот ансамбль режиссер собирал по одному оркестранту со всей страны – в

точности как актеров на роли жильцов лапшинской коммуналки. И ведь не случайно марши, от щеголевато-суровых довоенных до трагикомического «Цыпленка жареного» из последней сцены «Хрусталева». Марш – прежде всего ритм, то, что так необходимо кинематографу, что оправдывает появление в одной пространственной точке людей, не имеющих друг с другом ничего общего. Главное – чтобы слезы выступили на глазах, пусть даже причина не будет ясна. «Почему он плачет?», – спрашивают о дирижере оркестра (едва ли не первая роль Константина Хабенского) в «Хрусталева». «Он всегда, когда дирижирует, плачет», – отвечает невозмутимый голос. Только так зазвучит. Актерские ансамбли Германа, как оркестры, звучат, а размер их с каждым фильмом растет, приближаясь в «Хронике арканарской резни» к составу «Симфонии тысячи участников» того же Малера.

Впрочем, музыкальный фон последнего фильма Германа минимален. Самая внятная из мелодий звучит в исполнении главного героя – Руматы (Леонид Ярмольник). Ему, пришельцу с Земли, знакомы законы контрапункта и гармонии, сформулированные уже после Возрождения – эпохи, которой несчастный Арканар никак не дождется. На своей причудливой дудке Румата играет, похоже, для себя самого – он отчаялся уподобиться гамельнскому крысолову, умевшему силой музыки вести за собой людей. Мелодичная тема Руматы режет ухо арканарским аборигенам, звучит чужеродным диссонансом в мире, давно слушающем другую, страшноватую для земного уха музыку. Тут-то и становится окончательно ясно: как бы виртуозно ни был подготовлен шпион цивилизации, он здесь – чужой, и его секрет шит белыми нитками.

Дилемма Руматы, по сути, неразрешима с самого начала. Притворяться «своим среди своих» он может бесконечно, но, как только мастерство хамелеона будет доведено до абсолютного совершенства, моментально потеряется смысл некомфортного и опасного пребывания в чужом мире. Любая же попытка влиять на этот мир, менять его (хотя бы учить слуг регулярно мыться, не говоря о чем-то большем) приводит к конфликту планетарного масштаба. А что он даст? Лишь разрушит многолетние усилия, заставит отправиться восвояси. С другой стороны, репрессивная сила ассимиляции велика – соблазн поддаться общему укладу, каким бы отвратительным он ни представлялся со стороны, все сильнее. Живешь в коммуналке – принимай ее правила.

Коллизия германовского фильма практически всегда – вторжение чужака в коммуналку, законы и уклад которой он вольно или невольно нарушает. Лопатин в «Двадцати днях без войны» (несмотря на общепринятое мнение о том, что комик

Никулин сыграл здесь свою самую серьезную роль) нарушает обустроенный быт коллективных пространств с неосознанной и трогательной бестактностью клоуна. Невольно нарушает идиллию единения власти с народом на митинге, портит настроение съемочной группе военно-патриотического фильма, который делают на основе его фронтового очерка, вносит смуту в жизни бывшей жены и давних знакомых.

Так же ломается размеренный ритм коммуналки в «Лапшине», когда туда вселяется журналист Ханин – из-за него не сложится личная жизнь начальника опергруппы и чуть не будет сорвана важнейшая операция. Резкой, случайной нотой звучит в слаженном общем марше индивидуальная драма нового постояльца. Предвестием драмы Кленского, сигналом к бегству в «Хрусталева» становится появление на пороге квартиры пришельца – журналиста из Швеции, передающего привет от брата-эмигранта и трясущего перед носом генерала компрометирующей фотокарточкой. Для Адамова в «Седьмом спутнике» почетное выселение из общей камеры оборачивается неспособностью вернуться в собственную квартиру, оккупированную предприимчивыми коммунарами «из городской бедноты». Правовой казус – невозможность найти хоть угол в жилище, которое только что ему принадлежало, – и приводит профессора-юриста к страстному желанию слиться с мировой коммуной. То есть по меньшей мере не быть бездомным, пригодиться хотя бы в качестве прачки, необходимой любой коммуналке.

Настройка тонких человеческих механизмов – под стать настройке инструментов в оркестре – происходит трудно, постепенно. С нее начинается и «Проверка на дорогах», где партизан Митька арестовывает «бывшего младшего сержанта Красной Армии Лазарева Александра Ивановича» – который, впрочем, сам шел сдаваться. Для обитателя леса Митьки пришелец Лазарев, одетый в немецкую форму, – угроза; его захват – случайная, но победа, пленный – счастливый трофей. Для Лазарева та же встреча ничуть не случайна – это закономерный первый этап в долгом пути искупления. Несовпадение представлений усилено разницей актерских почерков: Митьку играет обожаемый Германом артист-непрофессионал Геннадий Дюдяев, Лазарева – актер Владимир Заманский, в котором, впрочем, режиссер больше профессионального навыка ценил его военное и тюремное прошлое. В партизанском лагере двойной перебежчик Лазарев становится не столько идеологическим врагом (так на него смотрит только чекист-артиллерист Петушков), сколько

нежеланным «лишним ртом». Проблема встраивания в общую систему координат моментально перестает быть бытовой, превращаясь в экзистенциальную. Хотя выражение для нее находится самое простое из возможных: партизан Соломин (Олег Борисов) отказывает Лазареву в плошке супа из общего котла.





Даже в моменты самых острых переживаний герои Германа не имеют права на одиночество.

Вверху: «Двадцать дней без войны», внизу: «Мой друг Иван Лапшин»



Петушков (Анатолий Солоницын) снимает фуражку с лакированным козырьком – и превращается из чекиста в обычного обитателя коммуналки



Для Адамова (Андрей Попов, справа) весь мир — камера предварительного заключения

Невольно вспоминается анекдот из записок Довлатова: «личные вещи партизана Боснюка – пуля из его черепа и гвоздь, которым он ранил фашиста». Мир партизана беден, прост, как и мир советского человека вообще – в особенности во время войны. Тем не менее вторжение чужака в пространство коммунальных, общественных – но все-таки ценностей – всегда чревато конфликтом, а то и подлинной драмой. Именно так Герман показывает войну с немцами: они не нарушители границ великой Родины, а прежде всего мародеры. Партизаны платят им той же монетой, раздевая трупы и грабя обоз с продовольствием, – но захватчики, разумеется, сильнее. Поэтому травят картошку, поэтому сжигают деревню, во время уничтожения которой люди нехотя расстаются с последними крохами собственности – как правило, за секунду до гибели. «Мать честная, это ж моя Розка!» – радостно кричит партизан-крестьянин, бросаясь к корове и тут же умирая от шальной пули. Баба бросается из горящего дома снимать с веревки стираное белье – и падает мертвая. Старуха

хлопотливо, пока не успела отдать Богу душу, отдает ему икону, ставя ее у дерева. Вещное перерастает в вечное после исчезновения хозяина.

Как за последнее доказательство реальности своего существования хватается Адамов за предмет, оставшийся от прежней жизни. В повести Лавренева это портрет погибшей жены, а в фильме Германа – Аронова – большие, неудобные, золоченые каминные часы, стрелки на которых почему-то продолжают двигаться. И это так же необъяснимо, как помилование Адамова судом большевиков (судьи вспомнили о прецеденте, который он сам благополучно забыл, – об оправдательном приговоре, который Адамов вынес каким-то матросам в 1905-м). Однако тиканье часов назойливо напоминает профессору о том, что жизнь продолжается даже после того, как лишилась содержания и смысла, и он вливается в исторический поток, отказавшись от немногого, чем владел. А взамен получил условный знак принадлежности новому времени – буденовку. Кстати, первое дело, которое юрист Адамов ведет для большевиков, связано с присвоением частным лицом общественной собственности – то бишь с ограблением продбоза. Новой власти злодеяние кажется настолько страшным, что подозреваемого расстреливают, не дождавшись доказательств его вины.

Война превращает любое пространство в коммунальное – пространство всеобщей беды, в которой исчезает деление на «мое» и «чужое». Людей разделяют только военные звания – тоже, впрочем, абсолютно условные, как показывает коммунальный быт летчиков в «Торпедоносцах». В «Проверке на дорогах» идеологические противники – гуманист Локотков (Ролан Быков) и чекист Петушков (Анатолий Солоницын) – спят в одной избе на соседних лежанках, становятся свидетелями ночных кошмаров друг друга, травят анекдоты о Гитлере. Когда Петушков отчитывает Локоткова за неуместное сострадание к возможному врагу народа, он нарушает негласный закон общегития – формально требует, чтобы нижестоящий чин обращался к нему стоя. Локотков, отогревающий отмороженные ноги в ушате с теплой водой, немедленно вскакивает. Но для Локоткова общность военного пространства остается незыблемой истиной: она и заставляет дать второй шанс Лазареву, и не позволяет отдать приказ об уничтожении моста, под которым проплывает баржа с пленными. Именно поэтому так безразлично Локотков реагирует на встречу с давним знакомцем в последней сцене фильма. Уже в Германии, после победы над врагом, вчерашний лейтенант, а ныне подполковник поражен тем, что партизанский командир остался все в том же чине – и обещает написать

маршалу... Но сразу ясно, что Локоткову пожизненно оставаться капитаном.

Коммуналка – мир «без чинов» и все же не способный избежать распределения амплуа. В соответствии с этим законом, подчиненный Лапшина Окошкин слушается его и в быту, когда приходит домой пьяным, а генеральша управляет семейной челядью – шофером и домработницей. Так и Румата помыкает своим верным однозубым оруженосцем Мугой, своеобразным Санчо Пансой этого неверующего Кихота, но любит его не меньше, чем свою гражданскую жену Ари – впрочем, готовую, в соответствии с кодексом Средневековья, исполнять роль безмолвной наложницы. Точно так же, безропотно и послушно, встроены в свои амплуа усталый здоровяк-король, дегенеративный принц с дебелой бритоголовой кормилицей, услужливые дворяне, одышливый царедворец Рэба, даже униженный придворный поэт Гур (на его роль режиссер взял Петра Меркурьева – родного внука Мейерхольда, даже игравшего роль своего деда в каком-то телесериале). Дворец, постоянный двор, дом Руматы, улицы Арканара и предместий – везде одна общая коммуналка, только распределение функций чуть-чуть отличается.





*Коммунальная квартира как таинственный лабиринт,
где за каждым углом поджидает неожиданное,
прекрасное или страшное («Хрусталев, машину!»)
Фотограф – Сергей Аксенов*





Средневековье как мир всеобщего – а значит, коммунального – бытия

(«Хроника арканарской резни»)

Фотограф – Сергей Аксенов

Герман не любит актеров, по которым видно, что они не живут, а играют роли. А ведь его персонажи только тем и занимаются, что встраиваются в различные амплуа. Играют не актеры – играют герои. Смущаясь, при знакомстве с «местным Пинкертоном» Лапшиным артистка Адашева просит познакомить ее с проституткой, для роли в спектакле. Тот, сам стеснясь, сводит ее с Катькой Наполеон, которая на глазах следователя устраивает скандал: посреди доверительного разговора вдруг задирает юбку собеседнице (отделение милиции – та же коммуналка, все общее, все на виду). Впрочем, по меркам провинциального театра и сама Адашева – птица невысокого полета, актриса на вторых ролях, многолетняя любовница Ханина, приятеля Лапшина, далекая от роли «прекрасной дамы»... В коммунальном мире превращение возвышающего обмана в низкую истину происходит мгновенно и совершенно прозаично.

Прозой жизни оборачивается и обыск МГБ в квартире Кленского, и последующее выселение генеральши с сыном в соседнюю коммуналку: по необжитому пространству блуждают испуганные личности еврейской национальности (по понятиям 1953 года – обреченные), и остро встает вопрос стульчака, которым ограничивается в этой квартире индивидуальное владение каждого жильца. Сортирная тема получает поистине

эпический размах в «Хронике арканарской резни», где с самого начала фильма и до его финала происходит планомерное уничтожение умников и книжечеев – то есть интеллигенции. По приказу властей их топят в нужниках, предварительно снимая с выгребной ямы верх (своеобразный стульчак) и скрупулезно измеряя ее глубину. Дон Румата не только пытается спасти хоть кого-то из гениев, он, образно выражаясь, занимается работой ассенизатора – априори безнадежной, поскольку люди продолжают гадить, и количество (а также глубина) выгребных ям постоянно растет. Круговорот дерьма в природе – обманчивое движение: как верчение поворотного круга на театральной сцене в «Лапшине», как вращение Земли или любой иной планеты вокруг своей оси.

Это миражное, мнимое движение по кругу – переход из одной коммуналки в другую в тщетной мечте когда-нибудь вырваться на свободу. В «Хрустале» скитания Кленского, который пытается скрыться в канун смерти Сталина от вездесущего МГБ, как по девяти кругам Ада, проходят по нескольким коммунальным пространствам. Сперва палаты и задворки госпиталя, которым он пока еще управляет, потом профессорская квартира, где собирается московский бомонд, следом комнатуха классной руководительницы сына, пригородная забегаловка – и, наконец, темный фургончик с эками и кунцевская дача генералиссимуса. Последнее пристанище – поезд. Небритый, преображенный генерал показывает фокусы на открытой платформе. Он не собирается покидать свой новый дом – по меньшей мере поезд с рельс точно не сойдет. Возможно, это тот самый состав, который шел гораздо раньше мимо пространств, на которых разворачивалась драма униженного генерала, и кто-то говорил со значительностью в голосе: «Астраханский». А ведь в Астрахани снимался «Лапшин», и оттуда же, из этого мира, прибыл герой Алексея Жаркова – поминающий свой Унчанск Окошкин, уже совсем не трогательный, а усталый и страшноватый. Коммуналка безгранична, она простирается от Москвы до Астрахани, и любое передвижение, любое бегство – иллюзия. От людей не убежишь.

Один поезд так и не слетает с моста в «Проверке на дорогах», другой начинает свое движение в финале того же фильма. У Германа была мечта – снять «Двадцать дней без войны» так, чтобы вообще все действие разворачивалось внутри поезда (этого, впрочем, актеры бы не выдержали: им и те съемки, которые происходили в холодных неуютных вагонах, дались с трудом). Но хватает и получаса, в котором есть все – драма одиночества, надежда на возвращение к жизни, намек на любовь. Жизнь в статике, обреченной на динамику. Перемещение в пространстве,

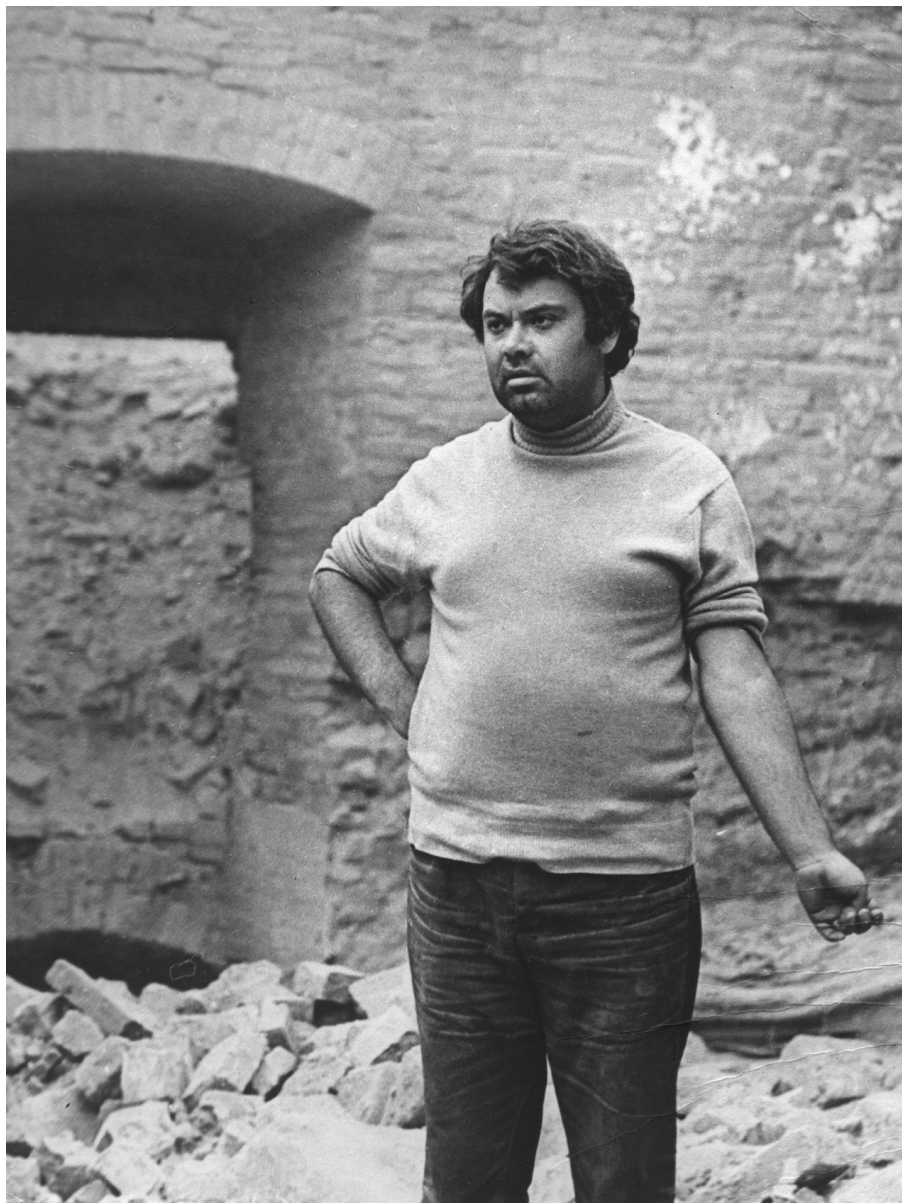
не обещающее изменений в судьбе. В конечном счете, коммуналка на колесах, где ты не скроешься, при всем желании, ни от назойливого попутчика, ни от необъяснимо хмурого проводника. Таковы же и тесные трамваи Ташкента, где впервые, будто силой, притискивает друг к другу мужчину и женщину – да и трамваи Унчанска из «Лапшина», число которых (если верить рассказчику в эпилоге) продолжает расти.

Любовь на виду, на людях, но и насилие – тоже. Фургон с издевательской надписью «Советское шампанское» – еще одна коммуналка, в которой безразличные конвоиры не мешают уголовникам чудовищно насиловать генерала медицинской службы, которого приказано «опустить». Хотя, как выясняется вскоре, движение вверх-вниз, по «вертикали власти», – еще один мираж: ведь уже мгновение спустя дебелого пахана забьют до смерти, а генерала воскресят к жизни, чтобы он попытался спасти Сталина. Меж тем смерть – даже смерть величайшего из людей – тоже происходит на миру, на глазах у свидетелей, зрителей, зевак возможно, окостеневших от ужаса, но не способных отвести глаз от последнего спектакля.

Изгнанные из сожженной деревни крестьяне бесконечно бредут куда-то по зимнему лесу вместе с партизанами. Вообще, Германа еще до запрета «Проверки на дорогах» успели обвинить в том, что персонажи фильма постоянно куда-то идут, никогда не стоят на месте. Но в том-то и суть, что эта ходьба на месте, по Герману, и есть единственная возможная форма движения, хотя бы на какое-то время сохраняющая человеку жизнь. Земля круглая – не хочешь свалиться, так шевели ногами. Так поступает в конце «Хроники арканарской резни» и дон Румата, уезжающий с обозом рабов и союзников, своей облезлой армией, в неудобные пространства чужой планеты. В этом суть основополагающего миража XX века – прогресса, который никогда не научит людей быть умными и добрыми: чтобы не сгинуть, необходимо двигаться хоть как-то, хоть куда-то. Не стоять на месте. И уже из затемнения «Проверки на дорогах» слышится последний, надсадный крик партизанского командира Локоткова, который не отчаивается и толкает застрявшую в грязи машину. Авось колеса тронутся с места и движение возобновится?

III. Замочная скважина

*Эпиграфы – Никифоров – Зэки – Первый «Трудно быть богом» –
Брак – Светлана – Хозяйственная хроника – Партизаны –
Володарский – Быков – Заманский – Дюдяев – «Андрей Рублев» –
Брошенная деревня – Щиты – Шварц и музыка – Запрет –
Подпольные показы – Симонов – Монолог летчика-капитана –
Никулин – Ташкент и Рашидов – Поезд – Постельная сцена –
Операторы – Ахеджакова – Борьба за картину – Авторы
сценариев – Маленький танкист – Самое страшное – Другое
название – Путешествие в США – Бог*



С чего началась «Проверка на дорогах»? С чего для вас вообще начинается картина?

В каждом фильме у меня есть стихотворный эпиграф. Я без стихов существовать могу с трудом. В «Проверке на дорогах»: «Пусть нас где-нибудь в пивнушке вспомнит после третьей кружки с рукавом пустым солдат...» В «Двадцати днях без войны»: «...И командиры все охрипли, тогда командовал людьми надежды маленький оркестрик под управлением любви». В «Лапшине»: «Но кто мы и откуда, когда от всех тех лет остались пересуды, а нас

на свете нет?» В «Хрусталеве»: «Да лежится тебе, как в большом оренбургском платке, в нашей бурой земле, местных труб проходимцу и дыма, понимавшему жизнь, как пчела на горячем цветке, и замерзшему насмерть в параднике Третьего Рима». У меня так приятель один замерз. Я ко всем сценариям сначала печатал две-три страницы стихов, которые должны были группу нацелить на то, как мы будем снимать. Потом спросил – да никто их и не читал!

Я был под сильным впечатлением, прочитав «Операцию “С Новым годом”» вашего отца. В повести нет практически ничего общего с будущим фильмом, по-другому разрешается интрига, все персонажи другие... И вообще ничего крамольного – правильная советская проза о войне. Однако все-таки в основе фильма был ваш отец, и он даже собирался писать сценарий?

Перелом папиного сознания, связанного со Сталиным, произошел в блокадном Ленинграде, а потом он однажды попал каким-то образом в многотысячную колонну пленных в мурманском порту. Огромный пароход пришел из Норвегии. Папа увидел, как они ходят на корточках. Как их били. А после 1956 года встретился с Никифоровым. Пяткин – прототип Локоткова из «Операции “С Новым годом”» – был нечестен, описанных в книге подвигов он на самом деле не совершал. Рассказанная в книге история – заслуга другого человека, этого самого Никифорова.

Он был Герой Советского Союза, знаменитейший офицер, в совершенстве знал немецкий язык, был на встрече с Гитлером в Виннице. Полковник, очень красивый. Никифоров во время войны ходил по власовским частям и по «освободительным» российским частям, которые были при любой немецкой дивизии, – чистили обувь, несли караульную службу, ловили партизан. Ходил, предъявлял специальные документы и говорил: «Если добровольно сдадитесь и на вас нет большого греха, Советская власть вас простит». Они начали сдаваться. Когда в 1946-м их начали всех грести – давали по десять лет, – то к нему бросились жены. Тогда он пошел к Жданову на прием. Жданов его выслушал, и его посадили на десять лет сразу, в приемной Жданова. Без суда. На десять лет. Из его рассказов и сложилась «Проверка на дорогах».

Тогда папа впервые узнал о власовцах. Никифоров рассказывал о том, что именно власовцы шмонали Варшавское гетто: всю ночь стояли и помечали крестами здания, где раздавались какие-то шорохи – потом немцы вершили там расправу, а власовцам давали за это золотые монеты. Были такие, а были те, у кого отец с матерью погибли в Сибири в ссылке. Были те, кто всерьез думал о судьбе России.

Сам Власов, я думаю, был подонок. Генерал-подонок. Был женат на немецкой баронессе. Хорошо ел, сытно спал. Сам расстреливал, в том числе еврейское население страны. Воевали власовцы очень здорово, очень сурово. После войны их сначала посадили в 1946 – 47-м, вколотив «десятку», а уже в зоне прибавили еще по двадцать пять.

Ваш отец общался с кем-то из них? Вообще, общался с реабилитированными при Хрущеве?

В 1956-м наш дом был набит чужими людьми: ехали ээки и не знали, к кому. Они жили у нас! Некоторое количество было и неприятных людей, занимавших в лагерях «ответственное положение». Один из них говорил: «У меня был адъютант некоторое время – прислуживал нам на пятисотом километре. Парень такой, с носом. Все его звали “Севка”. Проверь, не Мейерхольд?» И папа на следующий день бежал проверять. Выяснялось, что никакой не Мейерхольд...

Когда они приходили, то пили водку и коньяк, а потом просили, чтобы домработница Надюша сбегала за портвейном. Мы с папой не понимали потом, почему именно портвейн: наверное, как у него осталась память о недопитой бутылке боржома, так им помнился запах предвоенного портвейна. Надя приносила портвейн. Они вставали из-за стола, садились на корточки к батарее и там пили. Привычка была – чтобы на корточках и спиной к теплу.

Жил у нас английский коммунист Пат Уинкот, который был выпущен одним из первых. Лично Хрущев распорядился: ему сказали во время его визита в Англию, что, мол, у них Уинкот приговорен за коммунистический мятеж на крейсере, а у нас в тюрьме сидит. Пат ходил в сером костюме. Помню, он сказал: «Юра, я знаю, где живет человек, который выбил мне все зубы. Посадить его на двадцать лет я не могу, а выбить все зубы – могу». Он был настоящим англичанином, говорил с акцентом; боксер, женатый на проститутке. Уинкот созвонился с тем человеком, тот его пригласил. Мелодраматическая история... Пат приехал в коммунальную квартиру. И с дальнего конца длинного коридора выехала так называемая «кожаная жопа». Инвалид на платформе, поставленной на подшипники. Ног нет, человек-обрубок: «Пат, здорово! Пришел мне зубы выбить? Давай!» Оказалось, тот сел через год после Пата, прошел те же лагеря. Пат побежал за водкой, и они там сутки пили. Потом Пат еще ему посылал деньги, пока не уехал в Англию.

У нас жил Макарьев, из-за которого потом якобы застрелился Фадеев; папа говорил, что именно на подоконнике этого Макарьева был написан «Разгром». Потом этот Макарьев

повесился. Многие вешались после освобождения. Другой прислал обратно ключи в ЦК со словами: «Я думал, у вас рабочий класс живет в квартирах, а он живет в бараках» – и тоже повесился. Многие возвращались и ничего здесь не находили. Я много с этим сталкивался.

Выходит, вы с самого начала были лишены того прекраснотушения, которое так ощущается в повести вашего отца. И все-таки выбрали как основу для картины «Операцию “С Новым годом”»?

Я на «Ленфильм» пришел с этим планом – с самого начала собирался ставить именно «Проверку на дорогах». Я хотел, чтобы она стала моим первым фильмом. Но пришел я не с книгой папы «Операция “С новым годом”», а с первоисточником, рассказами Никифорова о партизанах! В том числе о тех самых «проверках», когда русских солдат из вспомогательных войск бросали на дорогу, чтобы они убили немца. В партизанский отряд можно было приводить только тех, кто убил немца. Часть из них, как считал Никифоров, были хорошие люди: они знали, что какой бы подлой и страшной ни была своя страна, ей надо было помогать. Были те, кто помнили 1930-е годы, репрессии и ужас. Были обычные подонки.

Так вот, из этого всего папа и начинал делать свой сценарий, тоже никак не связанный с его книжкой. Но после этого папа очень тяжело заболел, у него начался рак – о каком сценарии можно было говорить! За мной тогда начал ходить плохой режиссер Николай Розанцев – кстати, человек, который был причастен к тому, что повесился Барнет. «Ты же не снимаешь – отдай мне!» На каком-то этапе я сказал: да забирай. Тот нашел сценариста, они изобразили из этого какой-то ужас. Там, помню, немцев переодевали в наших, чтобы они громили русские деревни, вызывая ненависть к партизанам. Папа тогда уже умер, и я, как наследник, взялся снимать это сам. Но перед этим мне предложили сделать с Ароновым «Седьмой спутник».

Параллельно тому, как мы с Ароновым снимали «Седьмой спутник», я вместе с Борисом Стругацким начал писать сценарий «Трудно быть богом». Алла Михайлова, редакторша «Ленфильма» и жена поэта Уфлянда, принесла мне почитать книжку. Я прочел и очень сильно захотел поставить. Дал почитать папе – тот плевался со страшной силой. Этот проект существовал с того момента, как я отказался от «Проверки на дорогах», и до момента, когда я получил сценарий Коки Розанцева. Получилось, что я все продал и предал! Я не мог ту гадость допустить: в сценарии Розанцева все было построено на латиноамериканской дешевке, это была оперетта, это было оскорбительно... Такого я

вынести не мог. Я устроил дикий скандал, запретил это как наследник и пригласил сценариста, чтобы браться за это самостоятельно. Так что «Проверка на дорогах» возникла в этом мире от возмущения. Даже не потому, что я всю жизнь хотел об этом рассказать, и не потому, что хотел быть полезным своему народу... Шикарные слова, но я действительно считал, что надо быть полезным, поэтому не допускал переделок картины, не шел на компромиссы.

Вы тогда уже были знакомы со Светланой?

После смерти папы я неожиданно почувствовал, что стал абсолютно одинок. Я тогда уже был женат на Верочке, которая была международной манекенщицей – работала в Японии, Канаде. Она была очень красивая, славная. Наивное существо: в детстве гуляла с кошкой на поводке! Верочка занималась бессмысленнейшей профессией в мире: ездила в Канаду и демонстрировала там наши моды, которые купить было в любом случае невозможно – они были в двух-трех экземплярах. Женился я не по любви, а потому что Верочке этого очень хотелось. Я подумал: так глупо этому препятствовать! Месяца через три папа меня спросил: «Лешка, так ты что, женился?» Я ответил: «Да». Больше мы на эту тему не говорили.

Она абсолютно меня устраивала, пока были живы папа и мама – я мог разговаривать там, а ложиться здесь. Когда же папы не стало, я ощутил страшную дыру в общении. Эти шутки и глупости стали невозможными. Я честно сказал: «Мы должны разойтись – я тебя предупреждал еще тогда, когда мы женились, что жить вместе будет невозможно». Я потерял какой-то внутренний стержень, и мне был необходим рядом сильный человек. Как говорится, одиночество – хорошая вещь, но нужно иметь того, кому сказать, что одиночество – хорошая вещь.

Именно тогда я познакомился со Светланой. Было 15 августа 1968 года, и меня вдруг стал теревить военкомат. Одновременно я собирался запускаться с первым вариантом сценария «Трудно быть богом»: подбиралась группа, я уже знал, что главную роль будет играть Володя Рецептер. Это должен был стать первый мой самостоятельный фильм после «Седьмого спутника». Но случились чешские события, и этого не произошло. Я поехал в Коктебель в абсолютной растерянности. Вышел на пляж и увидел Светку. Мы с ней познакомились накануне вторжения в Прагу, а наше первое свидание состоялось в день вторжения. Рыдал пьяный Аксенов на берегу, все ходили с перекошенными лицами, а я говорил: «Светлана, по-другому не может быть! Мы – империя, и это входит в наши представления об империи. Вы можете бороться с этим и будете благородными людьми; многие из вас

умрут. Но это не изменится никогда».

Изменится ли когда-нибудь роль Светланы Кармалиты во всем, что вы делаете? Кажется, это константа, абсолют. С тех самых пор?

Да, с тех самых. Больше сорока лет назад из утопающего в грязи города Калинина я позвонил тогда еще гражданской своей жене, аспирантке Института истории искусств Светлане Кармалите, и сказал: «Слушай, давай поставим на одну лошадь – на меня. Можно бы на тебя, но какой я искусствовед... Брось все и приезжай сюда».

Прошли годы, многие из них лихие, и тогда же возникла эта формула – стих: «Мы с тобой вдвоем у мачты, против тысячи вдвоем». Враждебные эти тысячи приходили, растворялись, собирались снова, а мы все торчали у этой мачты. Светлана была не просто женой и помощником, а редактором и, главное, соавтором во всем, что я делал. Мы ссорились, почти разъезжались, но это всегда было так. Я все время говорю «я», но это не совсем справедливо. Вернее, несправедливо.

«Проверка на дорогах» была сложным фильмом даже на уровне замысла: тема рискованная, на грани фола. Очевидно, достижение эффекта документальности, предельной близости к исторической правде тоже было непростым.

Я впервые начал понимать, где мы живем и кто мы, когда готовил этот фильм. Мне надо было увидеть, вспомнить жизнь тех лет. Я вертелся и так и эдак, – но вся военная хроника была цензурирована. Иногда можно лицо увидеть, голос услышать, а фамилии уже нет: расстрелян. Тогда я спросил: «Скажите, пожалуйста, а есть у вас раздел “хозяйственная хроника”, где что-нибудь чинят, куют?» Посмотрели и нашли строительство канализации на Лиговке. Принесли пленку – много коробок. Я начал смотреть и все понял. Как все происходило на самом деле? Ковш берет породу или трубу, поднимает... и мы выходим на Лиговку. Видим людей, которые на это глазек. Ждут, когда можно улицу перейти. И у них лица – серые от авитаминоза, от жизни, от страха, от плохого желудка. На них сырые пальто. У них авоськи с полугнилой едой...

Дело не в том, что канализация. Дело в другом: все, что мы знали о нашей стране, оказалось выдумкой гениального Дзиги Вертова, который, наверное, в дантовом аду сейчас на привилегированном месте! Не надо выдумывать эпох. А он все выдумал. Я хотел увидеть подлинную жизнь – и нашел в этих коробках. Их у нас были километры. Их мы открыли для Симонова, который очень нас за это благодарил. Так же удалось увидеть советские города под немцами – только в «хозяйственной

хронике», но уже немецкой. Нормальной, непарадной. Где на заднем плане мальчик играет с собакой.



На съемках «Операции “С Новым годом!”» Сцена «проверки на дорогах»



Со вторым режиссером Вадимом Гаузнером. 1969 год



Татьяна Риттенберг и Юрий Герман



Алексей Герман и Светлана Кармалита

Вот и ключ к эстетике ваших фильмов, которая берет начало в «Проверке на дорогах».

Не увидев этот мир, я бы ничего снять не мог. Я открыл не только для себя – для многих – эту замочную скважину, в которую можно подсмотреть, не будучи там. У меня все фильмы сделаны по принципу замочной скважины. Мне всегда это было интереснее всего. Уже тогда я понимал, что или замочная

скважина – или Феллини; он выдумщик, он – сказка. Или «Трон в крови». Или самый мой любимый режиссер, Бергман. Я не могу до сих пор объяснить, почему плачу, когда смотрю «Седьмую печать» про этого рыцаря тощего. Это – главный для меня режиссер, а не Антониони: у того играют в теннис несуществующим мячом, и мне это кажется безвкусицей.

Но ваш-то путь другой – он равно далек и от Феллини с Антониони, и от Бергмана.

Я не считаю себя крупным режиссером и крупным художником – клянусь памятью папы, а ничего дороже у меня нет. Что-то получилось, что-то я придумал, но всерьез к себе не отношусь. И все-таки кое-чем горжусь. Например, я показал, как на самом деле выглядели наши партизаны. Ведь ни в одной официальной хронике этого не увидишь. Было запрещено снимать их в немецкой одежде – только в штатском или в советской военной форме. Настоящий их облик можно было только найти в немецкой хронике, в сценах ареста партизан! «Бандиты» сдаются немцам: стоит автобус и идет цепочка – руки за голову – в этот автобус. Не то что их в грузовик, или сразу расстрелять, или сразу повесить, а в автобус. Вот пока они шли к нему, я и успевал рассмотреть, кто как одет. А еще о многом рассказывал Никифоров. Например, о том, что немцы-каратели ездили за партизанами на велосипедах. Очень трогательно.

Меня как-то позвала главный редактор «Ленфильма» Ирина Павловна Головань спросить про партизан – я тогда считался специалистом по этой теме, уж я с ними времени провел немало. Говорит: «Знаете, году в 1944-м, когда пришли партизаны в Ленинград, меня просили взять у них интервью. Я поехала и была поражена. Они все оказались нелюдимые, злобные, нервные, никто не хотел давать интервью. Чем это можно объяснить? Их же встречали как героев!»

Я ей объяснил. Все очень просто. Партизаны – в основном солдаты частей, заблудившихся в 1941 году. Их в большинстве уничтожили, и не немцы, а мы... а также украинцы, литовцы, эстонцы. Самыми жестокими были, говорят, литовцы. Следующие партизаны – 1942 года, их немного. А в 1944-м все пошли в партизаны. Понимали, что те, кто не будет партизаном на момент прихода нашей армии, пропали. Откуда они? Это бывшие полицаи, бывшие служащие при немцах. А если нет, сразу возникал вопрос: как попал в плен? Хотя большинство из них потом воевало в Советской Армии, многие брали Берлин, – все, кто не мог этого объяснить, потом сели. Они уже все понимали, предчувствовали – успели побывать у «кума» в особом отделе.

Как вы думаете, что было бы в сталинское время с героями

крейсера «Варяг» и канонерской лодки «Кореец» – были бы они героями, пели бы о них песни? Все бы получили по десять лет: они же лежали ранеными в японских госпиталях! Как быть пассажиром в составе дивизии, плывущей на турбоходе «Иосиф Сталин», пассажирском судне, когда им просто не успели выдать оружие, элементарные винтовки? Их зачалили и отвезли – вот и весь плен. Четыре тысячи человек немцы забрали таким образом.

Какое участие в сборе материала и его оформлении в сценарий принимал Эдуард Володарский? Как вообще он стал сценаристом картины?

Во мне была тогда абсолютная вера, что писание – другая профессия, чем режиссура. Кроме того, мне хотелось рядом с собой иметь достойного человека: ведь в случае неприятностей режиссер лишен прав, которые есть у сценариста. Я думал, он будет со мной стоять плечом к плечу, и мы все выстоим. Мы работали со сценаристом Володарским, но говорить об этом мне сегодня неинтересно и к тому же трудно. Я все забыл.

Вы часто говорили, что «Проверка на дорогах» сделана как вестерн. Это задумывалось уже на уровне сценария?

Нет. Я понял, что у нас получается вестерн, уже во время съемок. Смотрите: есть хороший и несчастный ковбой – Лазарев, герой Заманского. Есть плохой ковбой – Олег Борисов. Хороший шериф – Ролан Быков. Плохой шериф – Солоницын. И главный герой боем доказывает, что он – человек. Но американский вестерн – это все выдумки: он замешан на лошадином молоке и чьей-то фантазии. А наш фильм замешан на крови и правде, тем и отличается от вестерна.

Я американские вестерны, кстати, когда-то любил. Были какие-то расчудесные картины, я смотрел их по десять раз. Специально ездил в Белые Столбы, многое знал наизусть. Хотя в Америке замечательных картин мало. Совсем мало, и посмотреть их можно только в маленьких кинотеатриках.

Уже первая сцена – совсем не из вестерна. Да, честно говоря, и не из того сюжета, который начинается с появления Лазарева. Закадровый женский голос рассказывает о том, как немцы картошку травили. Это подлинная история?

Первые кадры «Проверки на дорогах» сложились не сразу. От меня требовали, чтобы за кадром звучал по-немецки, с переводом, немецкий приказ. Довольно долго меня мучили этим, чтобы голос сказал: «В связи с усилением бандитской деятельности партизанских отрядов немедленно приказываю вытравить продовольствие, с тем чтобы население ушло и не могло приблизиться к железной дороге...» И так далее в том же духе. В сценарии так было прописано. Я тогда понял, что вместо этого

нужен нормальный документальный голос. Долго искали, безрезультатно. Тогда Вадик Гаузнер, второй режиссер, привел мне нашу маляршу, которая ту же самую историю нам и рассказала. Она на самом деле это пережила!

Съемочная группа подбиралась легко?

Очень сложно. Съемки начались с того, что никто не хотел со мной работать! А все потому, что я взял оператором Якова Склянского, человека талантливого, но необыкновенно подлого. Он даже на директора картины клеветал, что тот взял буфетчицу, – а тот никакой буфетчицы не брал; тогда, между прочим, за это сесть было можно. Я его потом выгнал, потому что из его уст я в первый и последний раз услышал, как на меня стучат. Он обещал рассказать о днях, когда якобы производились левые пересъемки. Картину за Склянского потом доснимал Лев Колганов, и в титрах нет оператора.

В первый же день съемки чуть не были сорваны. Вошла директор картины в комнату и говорит: «У нас большие неприятности, я прошу всех покинуть помещение. Наш светотехник в операторской кабине стал приставать к девушке, склоняя ее к оральному сексу. Она его укусила, и он истекает кровью. Я прошу вас позвонить в клинику и вызвать “Скорую помощь”». Я говорю: «Почему это я должен звонить? Сама звони в милицию и сажай паразита». Это была попытка подставить меня.

Подбор актеров в картине – исключительный, но, конечно, центром ее с самого начала предстает персонаж Ролана Быкова, командир партизанского отряда Локотков.

Ролан – один из очень немногих людей, которых можно назвать словом «гений». Если талант – это сумма способностей, то Быков – просто гений. Гениальный русский актер. Достаточно это понять, если посмотреть его в «Андрея Рублеве», «Приключениях Буратино» и «Комиссаре». Он мог плохо сыграть, мог вдруг говорить что-то о том, что «мы – помощники партии». Мог не быть готовым, мог предложить глупость... но при этом он был гений: Быков мне был необходим. Он должен был, как мне казалось, толстовского Тушина сыграть. И я его необыкновенно почитал – хотя мы ссорились невероятно. Я Ролика очень любил, но частично и ненавидел. Например, он брал деньги в долг и никому не отдавал – его все время собирались бить светотехники, а мы его постоянно отмазывали.

Помню, как-то съемки, и Светлана говорит: «Ролан, вот твоя рубашка, которую ты мне дал. Снимай-ка ту, которая на тебе – ты взял ее у Леши, – и отдавай». Тот говорит: «Почему таким тоном?» – «А зачем ты говоришь про Котика, что он идиот?» – «Я говорю про Котика, что он идиот? Кому я говорю?» – «Ты

говорил оператору Мукасею, что Котик идиот. Мы лично не знаем Мукасея, но он дружит с Олегом Борисовым, и тот рассказал мне, что ты называл Котика идиотом. Так что забирай свою сраную рубашку и отдавай деньги светотехникам, а то тебя изувечат!» Скандал – причем на съемке...

Проходит дня четыре. Утро, восемь часов. Звонок в дверь. В дверях – Ролан Быков. «Нам надо поговорить». Ну, заходи. «Да, я говорил про Котика, что он идиот. Да, я говорил о нем еще более страшные вещи, которые не могу повторить. И я задумался – почему я их говорил? И понял: потому что я его люблю! Не про всех режиссеров я говорил плохо – а о нем говорил, потому что он меня ломал и заставлял. За это я его люблю». – «Что ж, проходи, я тебя кофе угощу». Он заходит, выпивает кофе и говорит: «Можно, чтобы закрепить это чувство, я у вас несколько дней поживу?»

Снимает ботинки – и его носки приклеиваются к паркету. Вонюч он необыкновенно. Так и идет по коридору в комнату мамы, мы стелим ему постель. Ролан сразу там располагается: садится по-турецки на мамин диванчик красного дерева, достает карты и раскладывает пасьянс. Зрелище было инопланетное – какой-то обезьянник. К вечеру он сказал: «Я со Светланой договорился – ко мне придет костюмерша Галя Бурдыгина». Я ответил: «Ты же приехал из любви ко мне! Давай тогда в гостинице, тут не бардак». Но вечером все равно пришла Галя. Это был досанаевский период его жизни... Потом он пах уже духами.

Как дарование Быкова проявлялось на съемках? Он же, наверное, был своевольный – сам режиссер...

Ролан – очень крупный талант, очень. То, что он сыграл в финале «Андрея Рублева»... Тарковский сам говорил, что этот финал именно Ролан придумал. Он и для нас придумывал что-то невероятное. Иногда – прелестно. Например, именно он придумал то, что в начале он мальчика за ухо дерет. Иногда придумывал ужасно. Он каждый третий день к нам приезжал, входил в нашу спальню, садился в ногах кровати и начинал.

«Вот что я придумал. И если ты скажешь, что это херня, – я тебя! Немцы наступают на деревню, я кричу – “Всем отходить к Коровьему болоту!”, и все бегут. Зима, все погружаются в грязь и идут по болоту, только головы торчат». Я отвечаю: «Ролик, ты же маленький, ты утонешь!» Этого он не продумал... «Да – говорит, – но я же командир, я буду на коне!» «Ролан – отвечаю, – но тогда и роль кончится, и кино кончится, если старухи и дети будут пешком, а ты один будешь на коне. Ты же тут играешь народ, великий русский народ!»

«Ну ладно, черт с тобой. Слушай еще. Мы возвращаемся,

деревня сожжена, и мы сушим свои шмотки на пепелище – такого кадра нет даже у Довженко, ни у кого нет!» А я ему: «Да и черт с ним, нам нужна простая картина! Картина про народ, который не жалеет никто – ни комиссары, ни немцы. Немножко жалеет твой герой. А сушилку пусть делает Тарковский. Нам нужно просто кино, нам нужен “Василий Теркин”. “Переправа, переправа...”»

Ролик кричит: «Все, я с тобой не работаю! Ты зашоренный, ты неинтересный. Я ухожу». Уходит, а потом возвращается с директором картины, который несет талмуд – а в нем написано: если Ролан расторгает с нами договор по своей инициативе, то он обязан оплатить стоимость всех кадров, в которых он снимался. Ролан в запале об этом забыл. Это тысяча сто. Последняя валюта, которую Ролан видел, – три рубля, и то позавчера... Ролан мрачно плетется – и никуда не уходит. Правда, на самом деле он очень ценил эту роль и очень хотел ее сыграть.

Мы выезжали на съемки, и все менялось. Он создавал прелестную атмосферу легкости и похожести. Когда мы снимали под Калинином, в пятидесяти километрах, я испытал ощущение счастья. Мы тогда полночи пили! Приехали мы в город, и Ролан оставался в своем съемочном костюме и гриме. Вышли два грузина, дали ему сотню и сказали: «Дядька, сбегай, принеси две бутылки коньяка, а то тут нету!» Не узнали его. Мы были невероятно горды. Как мы их поили, как мы их кормили!..

Ролан был не совсем человек – он был помесь человека с кем-то. Допустим, он вдруг что-то хорошее предлагает артисту Гене Дюдяеву. Он в восторге, я в восторге, мы его благодарим. Через пять минут Ролан уходит в угол – он понимает, что теперь тот сыграет этот кусочек лучше, чем он сам! Возвращается обратно мрачный и начинает отговаривать Дюдяева или Заманского это играть. Во-первых, это ужасно пошло! Во-вторых, он не будет сниматься в этом эпизоде! Это его изобретение, он запрещает его использовать! А я орал: «Заманский! Не слушай обезьяну! Обезьяна хочет, чтобы ты сыграл хуже, чем он!»

Вы были тогда довольны результатом? Или все-таки ансамбль актеров был слишком неоднородным?

Я не отношусь к «Проверке на дорогах» с большим пиететом или уважением. Я надеялся всех актеров – и профессиональных, и непрофессиональных – совместить в какую-то общность под названием «русский народ». Но сейчас время прошло, и я считаю, что у меня не получилось. Ролан есть Ролан, хоть мы ему и придумали ментовские штаны... Все равно – были артисты и были неартисты. Хотя артисты были хорошие, и мы дружили. Сейчас я снимал бы совершенно другую картину. Не брал бы известных артистов. Я всегда восхищался Майей Булгаковой, восхищался

Солоницыным – но я никого из них бы не пригласил. Я бы попытался брать типажи.

Заманский был типаж или артист? Известным на тот момент он уж точно не был. И, пожалуй, сыграл в «Проверке на дорогах» лучшую роль в своей жизни.

Главную роль в «Проверке на дорогах» очень хотел играть Высоцкий. Но это была бы катастрофа. Был бы фильм-клубника, он бы там еще песенку спел. Он прекрасный артист, однако он не был бы простым русским солдатом; великий Высоцкий не годился. Он был над народным пониманием солдата, он – нечто большее, чем солдат. А требование мое было – рассказ о судьбе русского солдата. Никто не подходил на роль так, как Заманский. Мы пробовали разных артистов, но серьезным кандидатом был только он.

Владик Заманский был скромный, улыбчивый и прелестный. Я к нему давно присматривался. Он очень тяжело воевал: остался из всей бригады один его танк, и все ждали, когда его сожгут. К тому же Заманский сидел во время войны; был арестован и получил срок за то, что ударил офицера. А потом как заключенный строил химический факультет университета. До моего фильма он играл довольно мало – где-то сыграл уголовного, еще у Тарковского в «Катке и скрипке». Артист он не сильный, с Роланом не сравнить... Но мы довольно близко сдружились. Он даже жил в нашей московской квартире.

А с Солоницыным было легко работать?

Он был странной смесью разных качеств. Все время страдал из-за своих жен, которые отказывались с ним жить столько, сколько ему необходимо... Это для него был принципиальный вопрос. Он был совковый, несчастный, подловатый человек. Хотя по отношению ко мне не подличал никогда. Я видел, как он подлизывается к Герасимову и какие тосты ему поет. Не понимал, что он сам вырастает в фигуру большую, чем Герасимов. Еще грозился, что скажет завтра-послезавтра Тарковскому, что так вести себя нельзя, чтобы тот вспомнил свою совесть. Но я с ним Тарковского обсуждать не хотел. Мне было достаточно знать, что я живу в одну эпоху с потрясающим режиссером, и для меня честь – руку ему пожать.

Вероятно, важнее Солоницына было ваше решение задействовать непрофессиональных артистов наравне со звездами?

У меня в том фильме впервые снялся Геня Дюдяев. Он там в начале фильма арестовывает персонажа Заманского. По основной профессии он делал авторучки, но на самом деле был настоящий артист. В «Двадцати днях без войны» он тоже сыграл

замечательный эпизод – летчика в поезде; потом бегал по платформе и искал водку, мальчик перед ним снимал шапку, а в финале сцены он встречал маму на вокзале. Я просил Товстоногова принять его в театральный институт! В итоге он заболел, кажется, шизофренией и выбросился из окна.

Геня Дюдяев был для меня термометром. Все артисты, с которыми я работал, начиная с «Проверки на дорогах», должны были сыграть сцену с Дюдяевым. Дюдяев был абсолютно органичен, а артисты – нет. Они помогали ему и учили его, думая, что он пробует; на самом деле пробовались они. Самые большие. И Гурченко, и Никулин, и Быков, и Губенко играли с ним. Чуть что – я вызывал его и придумывал какую-то сценку с ним. Именно он выстраивал ансамбль. Если Никулин и Гурченко могли сыграть с Дюдяевым без шва, они годились. А с другими без шва не мог – значит, они не годились!

Я однажды ему не поверил и взял Кононова. Я его очень любил и ценил, понимал, что он прекрасный артист, но в «Двадцать дней без войны» он не лез, хоть ты умри! Я тогда умолил Симонова сделать авторский голос и положить его на сцену с Кононовым. Симонов потрясающе продемонстрировал себя как редактор. Он спросил: «Что вас так раздражает в Кононове?» Я ответил: «Он из самодеятельности, где показывают пленных немцев, он не живой человек. В “Андрее Рублеве” он великий артист, а тут нет». «Хорошо», – сказал Симонов и ушел. А потом вернулся с текстом: «...Паша Рубцов в этой своей пилотке, похожий на пленного фрица...» И спас меня, потому что я на это не мог смотреть. Кстати, Симонов потом не раз показывал, какой он редактор. Как он мат заменял! Писал над словами «Лопатин выматерился» свою правку: «Лопатин беззвучно выматерился в сторону немцев»

Кто-то из выбранных вами артистов вызвал сомнения у начальства?

Что интересно, мне не утвердили на «Проверку на дорогах» ни одного актера! Ни Быкова, ни Солоницына, ни Заманского. Ролану очень радовались, а утверждать не хотели. На его роль мне утвердили Глазырина или Санаева. А еще утвердили Юрия Соловьева из Ленинградской студии киноактера, хорошего артиста. Я же был молодой режиссер, дебютант! Я не имел права пробовать только одного – я должен был пробовать разных. Даже на роль деда-партизана мне утвердили довольно привычного Трусова и не утвердили Федю Одинокова, который представлял собой образ партизана с плаката.

Так что – пробовали других?

Да. На роль Ролана пробовал Евстигнеева. Приехал артист,

перед которым я благоговел, мы с ним сели. Оделся он очень театрально, я его долго переодевал. Потом я стал ему рассказывать, что надо сыграть русский народ. А он вдруг сказал: «Слушай, у вас смена с четырех, а сейчас два. Ты раскладушку достать не можешь? Я посплю. Ты не волнуйся, я тебе все сыграю, а пока дай поспать». Ну, что делать – великий артист! Прошу раскладушку, отгораживаю угол павильона, стелю простыню. Все ходят на цыпочках – спит Евстигнеев. Потом его будим, он долго вспоминает, кто я такой. Появляется партнер, с которым они когда-то снимались, долго хохочут по этому поводу...

А потом – цоп! – он ничего не может сыграть. Глупо, непохоже, театрально. Три, четыре, пять, семь раз. Наконец я говорю: «Можно мне сказать, что я думаю? Вы играете глупо, непохоже и театрально. Это даже показывать худсовету срамно – это срам для артиста вашего класса». Дублей девять мы с ним сняли, ничего не получилось. Он походил-походил и говорит: «Знаю, что тебе надо, сейчас сделаю. Надо социалки прибавить». Это меня потрясло в великом артисте, и я сказал: «Давайте, пока я вас уважаю, а вы мало обо мне знаете, расстанемся. Ничего не получается. Не ваша роль». Мы расстаемся.

А вот какой была следующая встреча. Много лет спустя я выхожу на сцену страшно набитого зала объявлять премьеру «Астенического синдрома» Муратовой, и ко мне подходит маленький человек: «Просим объявить, что в Англии только что скончался великий русский артист Евстигнеев». Я объявил. Зал ахнул. А я заплакал.

То, что в «Проверке на дорогах» как минимум четыре актера Тарковского – Быков, Заманский, Солоницын и Бурляев, – случайность?

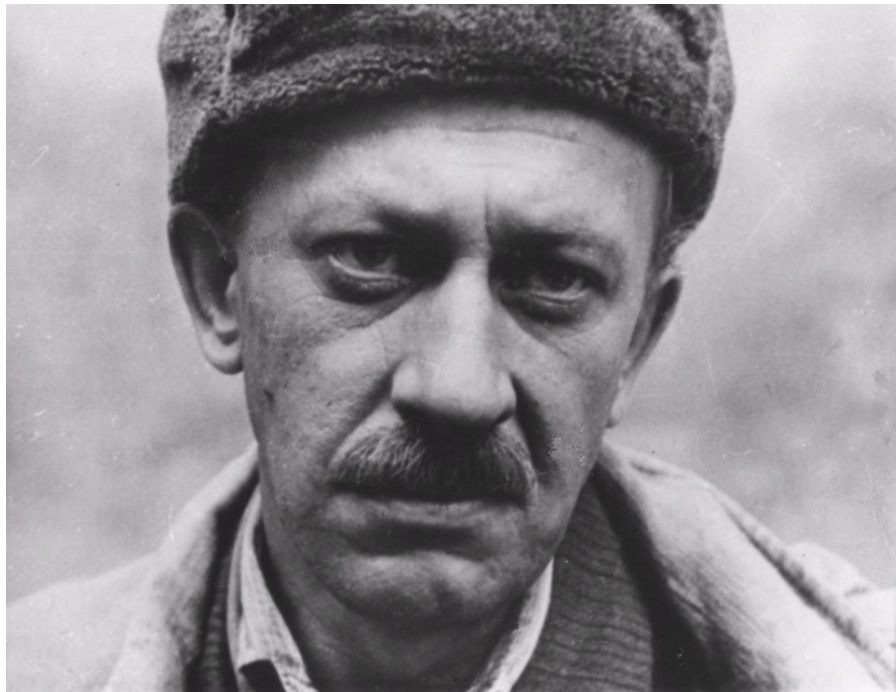
Это не совпадение и не случайность. Это жалкость моя. Если бы я снимал фильм через два года, мне уже не был бы нужен Солоницын. Бурляев – тоже пустяки, можно было найти другого. Только Ролан Быков мне был необходим. Я, кстати, специально ездил в Москву и два дня смотрел пробы к «Андрею Рублеву». Фильм нельзя было смотреть, а пробы – пожалуйста!



С Владимиром Заманским на съемках «Операции “С Новым годом!”»







*На роль командира партизанского
отряда Локоткова пробовались
Алексей Глазырин
и Евгений Евстигнеев,
но утвердили в итоге Ролана Быкова*

Каким тогда было ваше отношение к Тарковскому? Изменилось ли оно со временем?

Когда мы снимали в Калининe, однажды вдруг пришли местные артисты. Пришли и говорят: «Сегодня в пять часов утра в нашем кинотеатре будут показывать “Андрея Рублева”. Скидываемся по три рубля». Абсолютно все тогда было запрещено... Выходим без четверти пять. Идем – ночь, зима, по сугробам бредут люди. Садимся. Полный зал. Думаю: сейчас нам покажут кинохронику, как он писал иконы. Но показывают нечто другое – прекрасного «Андрея Рублева». Выходим, стоит грузовик. В него судорожно закидывают коробки с пленкой, ж-ж-ж-ж – и уехал. Никто, кажется, тогда даже не настучал. Потрясение на всю жизнь.

Для меня с тех пор «Андрей Рублев» – главный фильм Тарковского. «Солярис» – слишком советский фильм. Там пилот Пирс сам не видел хронику, которую привез: не могло такого быть! Я не верю... Все фильмы Тарковского – великие, но только в «Андрее Рублеве» я чувствую, что он по-настоящему залез мне под ребра.

Кстати, с Тарковским я знаком не был. Из моих картин он видел, кажется, только «Двадцать дней без войны». Но довольно много обо мне говорил. Я был для него один из трех или четырех российских режиссеров – вместе с Параджановым и Сокуровым. Он обо мне сказал однажды такие слова: «Это очень хороший режиссер, но он никогда не будет знаменитым». Я попытался однажды ему дозвониться, но глухо молчал телефон: я был тогда во Франции, а Тарковский уже совсем был плох. Просто хотел ему сказать, что здесь его все любят и ждут... Мне казалось, что он почему-то жутко безвкусно одевается – эти длинные костюмы из дешевой материи. Но глупо оценивать его фильмы в категориях «хорошо» и «плохо». Он свое место занял бы даже в том случае, если бы сделал одного только «Андрея Рублева».

Вы упомянули Калинин. «Проверка на дорогах» снималась там?

В разных местах. В том числе на рынке в Черновцах – там снимали Германию, в конце. Только на рынке можно было танки гонять по кругу. Еще снимали на закрытых танкодромах в Солнечногорске. А кроме того, в окрестностях, в лесу неподалеку. Нетрудно было искать натуру: была нужна Россия, Россия, Россия и много русских людей. Ведь и фильм об этом: «пожалейте русского солдата». Есть там эпизод, когда Олег Борисов и Заманский уходят ночью на операцию. А там горит костер, у него какой-то человек играет на гармошке, и танцуют какие-то люди. Что-то в нем было такое тоскливое, что я дал ему играть на гармошке много метров! А на гармошке играл местный спившийся прокурор, который наутро повесился... Что до Калинина, то в его окрестностях мы нашли ту деревню, в которой начинается действие фильма.

Легко нашли?

Наоборот, было очень сложно. Во время выбора природы группа даже восстала против меня. Они сказали, что не могут столько искать натуру без обеда – и отказываются. Сказали: «Вот столовая, мы уходим есть, а ты хоть увольняй нас на следующий день». Что самое ужасное, ушла и Светка. Я сказал: «Суки, бляди!», – но они ушли. А мы уже полтора месяца к тому моменту искали брошенную деревню, но найти не могли. Слухи были о таких деревнях, а найти их можно было только в тайге. До них и не доберешься. Нам была нужна брошенная деревня, чтобы ее сжечь. Я выхожу из столовой, километрах в двухстах от Калинина, а там сидят на углу мужики. Спрашиваю: «Ребят, а у вас брошенной деревни нет?» Они смеются: «Как раз у нас и есть». – «А где?» – «Да вон там, если перешагаешь через то поле, где говна по пояс, – так сразу за ним».

И я пошел. Один, с палкой. Прошел через невероятную грязь.

Не знаю, по-моему, эту грязь должны покупать все европейские страны – она не только вылечивает от всего, она резину расплавляет! И вышел. Хоть плачь – все, что мне нужно! Брошенная деревня. Ни души. Оставленные кувшины, тряпки какие-то висят, огромный продавленный коровник, запустение полное и много домов. Я бегу – а я жирный, с трудом бегу – обратно. Там все пообедали и выходят: «Ну, поехали?» Я отвечаю: «Пешком поехали, суки!» И мы пошли туда все вместе.

Так каждый раз и месили грязь?

Потом на место съемок мы ездили на танках и бэтэрах, поскольку картина была военная. Бэтэры застревали! А еще лучше, чем танк, проходила лошадь. Был у нас прелестный консультант и прелестный дядька – генерал-полковник, дважды Герой Советского Союза Драгунский. Он очень нам благоволил. Его дружок – генерал, тоже Герой Советского Союза Сабуров – командовал партизанской армией в 35 тысяч человек во время войны, на границе Украины и Белоруссии... Так вот, Драгунский приехал к нам на бэтэре КШ – огромном, высоком, для пушек, – а на нем сверху был ЗИМ. Он пытался руководить нами из ЗИМа, и я с трудом умолил его спуститься вниз, выпить водки.

Снимали в тех условиях, которые обнаружили, или строили свою декорацию?

Сначала мы вызвали охрану, чтобы дома не растащили на дрова: ведь именно по этой причине исчезают деревни в России! Но охрана заливает и сжигает один дом, а там каждый дом на счету. Тогда мы вызываем комбинаторов. Они смотрят и говорят: «Алексей Юрьевич, у вас восемь домов (а они к тому моменту еще один сожгли). Давайте мы вам сделаем двадцать! Мы их привезем и подвесим – точно такие же. Будет перспектива улицы – огромной, длинной, деревенской, засраной улицы. Недорого!» Договорились, они уехали и быстро вернулись. Привезли с собой плоские картонные избы. И вот настает один из первых съемочных дней. Приехала массовка – люди из этих мест, которые все знают, потому что их тут на самом деле бомбили со страшной силой. Как только первый пиротехнический взрыв – крик, ор, истерики, слезы... И побежали к тому же лесу, к которому во время войны бегали. Были среди них и охотники, у которых отобрали лицензии за отстрел лосей. А по всей улице висят эти избышки, грея мое сердце.

Наконец приходит материал. Замечательно бежит массовка, прыгает одноногий мальчик, а в воздухе на толстых веревках висят избы! Иванушка-дурачок какой-то. «Это что такое?», – говорю. «Это потому что мы вам сказали снимать в 12:05, а вы снимали в 12:15. А тут каждая секунда важна». Пересъемка...

Опять висят избы! Комбинаторов я выгнал, избы они увезли; ничего совместить было нельзя, и откуда они это придумали – я не знаю. Дальше я помню только, что во всех углах «Ленфильма» стояли эти избы с длинными веревками. Никто их не брал.

Как вы шли к оцущению почти документальной достоверности? Копировали хозяйственную хронику? Как-то особенно работали с декораторами и художниками-постановщиками, с костюмерами?

Во всех фильмах мне очень помогали щиты. Они до сих пор стоят на студии. Щиты, на которых настрижено много-много кусочков из классической живописи. Земной. Бочка брейгелевская, у бочки дядька. Дворец. Сральник. Саночки. Шапочки, перчаточки, сапожки. И классика, и неклассика. Это – к последней картине. Штук сто их было.

У меня таких щитов было полно по каждому фильму. По ранним фильмам – фотографии. Я время от времени должен был к ним сбегать, у них посидеть. Там я понимал, вру я или не вру. В них я или не в них. Надо было напиться до предела, а потом вернуться и посмотреть на свой кадр: похож или нет? Если нет – снимать заново. Собирали мы их начинали в самом начале. Мы садились за режиссерскую разработку, и специальный человек в это время набирал фотографии. По «Проверке на дорогах» – лица, лица, лица. Мне надо было видеть лица.

А когда мы готовились к «Двадцати дням без войны», это сделал Симонов. Он выступил по телевидению и сказал: «Если у вас на чердаке лежат старые вещи, которые вам не нужны, мы их купим – хотя у нас совсем немного денег на это, но в них снимутся люди, они помогут воспроизвести эпоху. Если есть старые фотографии – несите».

Как мы собирали это все, унижались, платили фронтовым фотограмам! Как старались... До сих пор помню фотографию солдата без ноги, который несет сапог – и в нем портянка чистая. А потом на картину «Лапшин» поездом, на платформах, привезли для съемок наш автотранспорт: он был весь обклеен моими уничтоженными щитами – тем, что осталось от «Проверки на дорогах»... Их использовали, чтобы не поцарапать автобусы. Как обшивку. Я ничего не мог сделать. Мне это не принадлежало, картины были выброшены на помойку. Был приказ: «Фильм изъять, всех виновных в изготовлении строго наказать».

А как вы одевали партизан – в соответствии с немецкой хроникой?

Для «Проверки на дорогах» у нас было еще довольно мало старых вещей. И я не сразу осознал, что партизаны у нас в фильме ходят как-то не так одетые. В какой-то момент мне

удалось узнать от партизан, что те, как они сами сказали, «были на довольствии у румын и немцев». Но это было категорически запрещено снимать фотоаппаратами! Чтобы сфотографировать, их переодевали. А мы переодевали партизан обратно. На человеке обязательно должны были быть немецкий китель или цепочка, еще побрякушка какая-нибудь. Сапоги, брюки офицерские. Были перемешаны яркие элементы костюма. У нас, к счастью, были и румынские, и немецкие, и венгерские костюмы, были кожаные куртки, были советские офицерские костюмы.

Помню, в какие смешные вещи я влипал. Стою и рисую российский триколор на каске Заманского – это был символ освободительного движения. Светлана подходит и спрашивает: «Что ты делаешь?» Я говорю: «Триколор рисую». Она отвечает: «Нет, гляди глубже. Ты кладешь нашу картину на полку». Говорю: «Знаешь, они такие серые, они ничего не знают – что такое полустертый триколор?» Но они все знали. Даже знали, что лакированный козырек Петушкова – как я его ни маскировал под артиллериста – обозначает, что он из НКВД. У них у всех были лакированные козырьки.

Единственная серьезная накладка в «Проверке на дорогах», которой я сейчас очень стыжусь, – это немцы-эсэсовцы в черных шинелях. На самом деле на операции эсэсовцы в черных шинелях не ходили – они ходили в общевойсковой форме. Обидная штука. Я ведь с самого начала вместе с художником по костюмам принимаю одежду каждого человека, включая массовку.

Помимо неточности в костюмах, которую мало кто заметит, кроме вас и некоторых историков, «Проверка на дорогах» имеет еще одно принципиальное отличие от ваших последующих картин: закадровая музыка.

Музыку к фильму писал Исаак Шварц. Не могло быть и речи о том, чтобы не он писал мне музыку! Он был мой довольно близкий дружок. Я его очень уважал за музыку, хотя он был халтурщик – писал невероятно быстро... Впрочем, Пушкин тоже, возможно, был халтурщик. Один халтурщик может написать «Не обещайте деве юной...», а другой не может. Исачок был наивный. Он развелся со своей женой Соней – маленькой и толстой, а его дочка родила ему внука-негра. Сумасшедший дом. Шварц при мне дико кричал на Гришку Аронова – обвинял его в том, что тот скрыл секрет: оказывается, можно, когда ты спишь с женщиной, закрыть глаза и представить себе другую! Этим, собственно, занимаются все – от индейцев до жителей Крайнего Севера. Но Шварц был возмущен: «Идиот! Я бы никогда не ушел от Сони. Я бы закрыл глаза и всех перетрахал».

Шварц написал музыку – ну, разошелся! Симфония. Куда ни

подставляю, все гадость. У него еще сложились жуткие отношения со Светкой: она сказала, что от его музыки не совсем падает в обморок от счастья. Я так сделал, что Шварца увели, и взял два кусочка замечательной музыки – немножко украденной у Малера, правда. Поставил музыку в начале, когда угоняют коров, и в финале, когда они катят машину, которая не может завестись. Только эти два кусочка поставил из всей шварцевской музыки. Я считаю, что правильно сделал. Музыку я подобрал замечательную, хотя никто не обращает на нее внимания. Какая потрясающая музыка! Но Шварц обозлился – не то слово. Он вошел на худсовет, подошел ко мне и говорит: «Я знал, что у вас обрезают, но чтоб так обкорнать!» Повернулся и вышел, стуча по полу каблуками. Через некоторое время он извинился, и мы полюбили друг друга обратно.

Полюбили – но вместе больше не работали. Почему?

На «Двадцати днях без войны» он тоже должен был писать музыку. Но я перед этим посмотрел «Дерсу Узала» Куросавы, и музыка Шварца там мне жутко не понравилась. Я позвонил Исааку и сказал: «Исачок, нас судьба развела. Мы должны любить друг друга, но не работать друг с другом. Ту музыку ты написал замечательную. Но когда на секундочку мне приходит в голову, что хотя бы четыре ноты из этого твоего Куросавы тыставишь мне в “Двадцать дней без войны”, мне делается худо. Давай не будем вместе писать?» «Ну давай не будем!», – дико обрадовался Исаак. С тех пор мы любили друг друга на расстоянии, но работать с ним больше я не хотел.

Я тогда решил, что вообще без композитора обойдусь. Я всегда помнил замечательную фразу Товстоногова, от которого я ничего не взял как от художника, но который научил меня парадоксальному пониманию искусства: «Если в спектакле есть одна фраза, которую нельзя положить на музыку, в этом спектакле музыка не нужна». Так я и решил. В «Двадцати днях без войны» музыка может быть любая, но не композиторская. Взял инспектора оркестра, назвал его композитором, а музыку собрал всю сам.

Когда вы поняли, что «Проверка на дорогах» – крамольное кино, которое не пройдет цензуру? Или это было очевидно с самого начала?

Мы снимали «Проверку на дорогах» и показывали материал на «Ленфильме». Меня все время хвалили! Поэтому момента, когда я из обласканного режиссера превратился в суку подлую, я как-то даже не заметил. После просмотра в обкоме встает человек и говорит: «Я – директор таксомоторного парка № 9. Мы выполнили план по горюче-смазочным материалам на 101 %, а по

экономии ветоши – на 100,6 %. Мы получили благодарность от ЦК профсоюза нефтяников. И мы категорически возражаем против того, что герой – шофер такси! Это клевета! Наши таксисты с утра до вечера верно обслуживают советский народ».

Я говорю: «Это таксисты – самые лучшие люди у нас? Я от Московского вокзала ехал до канала Грибоедова, у меня было 50 копеек. На 49-й копейке он выключил мотор и потребовал, чтобы я покинул машину. С таксистами надо работать, работать и работать». Толстиков тогда говорит: «Картина несовершенная, мы ее принять так сразу не можем. Надо думать. Но в чем Герман прав – так это в том, что такси у нас в городе работают плохо, и на них много жалоб. Какой у вас таксомоторный парк – девятый? Поставьте этот таксомоторный парк на бюро обкома». Мы выходим в коридор, и тот идет, а рядом какой-то зам: «Иван Иванович, ну какого хуя ты полез, теперь же копнут и снимут тебя!» И я говорю: «Да, Иван Иванович, какого хуя ты полез, а? Таксисты – не таксисты, что ты в кино понимаешь? А кем герой может быть? Мотористом? Летчиком? Швеей?» Он отвечает: «Герман, мне и картина понравилась! Это я, старый дурак, перед пенсией решил выпендриться, про себя напомнить. Понимаешь, орден очень хотелось... А теперь выгонят». Не знаю, чем кончилась его судьба, но моя кончилась плачевно.

Полным и окончательным запретом?

Ненавистью. Меня жутко ненавидели, хотя я, как сказано в Энциклопедии отечественного кино, не был ни диссидентом, ни формалистом. Не понимаю, за что. Может, дело в том, что я был с ними как-то брезглив? На каком-то этапе я понял, что мне никогда не договориться с Советской властью. Никогда.

Однако были люди, которым я благодарен до сих пор. Секретарь обкома по идеологии, член ЦК Зинаида Михайловна Круглова – реакционная женщина по всем показаниям – мне просто жизнь спасла, когда на меня покатилося все с «Проверкой». Ей почему-то не захотелось, чтобы фильм закрывали. Или я ей понравился, не знаю. Или картина понравилась. Она меня пригласила, чаю налила. Штрафного человека, которого выгнали с «Ленфильма», поила чаем! А потом сказала: «Знаете, это же не вы написали, а ваш папа! Потом сценарист Володарский... Это не вы настояли, что будете это ставить. Вы предложили, они согласились и дали вам. Дальше вы выполнили задачу на пять с плюсом. Кто виноват? Тот, кто разрешил вам выполнять эту вещь на пять с плюсом, а не вы. Я перечитала первоисточник, в сторону вы не отклонялись». Благодаря ей меня не заменили на режиссера Казанского, который бы изрезал картину змейкой: она запретила и приказала:

«Работайте с Германом». Я же тем, кому она приказала, ответил: «Всех вас когда-нибудь выгонят, а я ничего больше с картиной делать не буду».

Хочу еще сказать, что главным редактором Первого творческого объединения была прекрасная, умная и честная женщина, плечо которой мы всегда ощущали и с которой дружим до сих пор – Фрижетта Гукасян. Сколько она из-за меня вынесла... Спасибо ей.

Несмотря ни на что, все-таки картина легла на полку.

Картину не принимали. Она поехала в Москву и встретила такой бешеный отпор, что его смысла я не понимаю до сих пор. Раз не принимают, два не принимают, орут, говорят: «К прокурору!» Со мной к начальству ходили Герасимов и Симонов, за картину вступились партизанские генералы Карицкий и Сабуров, дважды Герой Советского Союза Драгунский, нетитулованные партизаны... А еще Хейфиц, Козинцев, Товстоногов: мы поссорились с ним, когда я уходил из БДТ, он со мной много лет не разговаривал, а помирились на подпольном просмотре «Проверки на дорогах».

Все писали письма в ЦК, в Москве меня ненавидели, но возникла заминка. Вдруг Всесоюзное идеологическое совещание, там выступали Демичев – еще секретарь ЦК – и Суслов. Один из них сказал: «А на “Ленфильме”, словно бы в пику “Освобождению”, сделана картина, из которой получается, будто война у нас шла в своих окопах. Сделал ее такой Герман. Вы, товарищи, эту картину не видели – и не увидите». Не помню, была ли картина названа антисоветской. «Проверка на дорогах» была строжайше запрещена, запрещена насмерть. Я должен был пасть, а картина легла на полку. Нам приказали покинуть Москву в двадцать четыре часа.

Вообще-то полка была делом чести. Лечь на полку – это было еще не так просто! Это было то же самое, что для индийского сипая получить расстрел из пушки, а не повешение, которого они боялись больше всего. Ведь для полки был нужен общественный шум, а еще – признание того, что ты снял художественное произведение. Если ты этого не добивался – даже если твоё произведение было расхудожественным! – тебя любой мудака резал, склеивал все, что надо, в итоге – полная херня, а ты получал четвертую категорию и позор, поскольку фильм выходил под твоим именем. Я сильно переживал, когда «Проверка на дорогах» легла на полку. Светка говорит, что я месяц пролежал, отвернувшись к стенке. Может быть, преувеличивает. Мне-то кажется, что не месяц, а дня три.

Вы сказали «подпольный просмотр». А что позволило

устраивать такие просмотры? Это же было опасное дело?..

Я уже был не пальцем сделанный – заранее понимал, что фильм ляжет на полку. Что делать? Мы приезжаем туда, где печатаются копии: одну-то надо было напечатать! Печатают копии такой Боря Лобанов. Привозим туда багажник водки и начинаем спаивать цех. Когда цех весь уже качается, мы бракуем части, а бракованные части Боря Лобанов относит в машину. Они на самом деле не бракованные, они – самые хорошие. Таким образом мы делаем копию, увозим себе, прячем под кровать. И начинаем просмотры. Чаще всего – на киностудии имени Горького, в Москве. Их помогал там устраивать режиссер Илья Гурин: он фильмы по папиным книгам снимал, он папу любил. Он был хорошим человеком, он меня жалел. Будучи секретарем партийной организации студии, он поздними вечерами устраивал просмотры, на которые являлись разные люди. В том числе большие чины.

Другие серии просмотров нам устраивал тот самый генерал-полковник танковых войск Давид Драгунский, который был консультантом на картине. Он при Сталине был командиром корпуса – то есть трех дивизий! – но по чину был полковником. Тогда он подписал заявление об уходе из армии, а танкист он был исключительный: дважды Герой Советского Союза, он еще и имел Большую сионистскую звезду «Самому храброму еврею Великой Отечественной Войны», которую присуждает международный Еврейский комитет.

Прелестный человек. Была у него жена Женя – хохлушка, называвшая его Димой. Она нас кормила, обогревала – у них в гостях мы все время что-то пили и ели. Все бы хорошо, но он был старше ее лет на двадцать пять. И всю жизнь коллекционировал рога – в Сибири, в Закавказье. Однажды я вошел к нему на веранду и увидел, что вся стена в рогах, а рядом молодая Женя в китайском халате с драконами и с украинской косой... Редкостное было зрелище. Им мы благодарны на весь остаток нашей жизни.

Были на ваших просмотрах простые, неискушенные зрители – обычные советские люди? Какой была их реакция?

На одном из показов, где картину смотрел Товстоногов, вдруг оказался и Ролан Быков, который тогда был в Ленинграде. Он картины не видел и примчался на просмотр, а рядом с ним была огромная тетка в белом грязном халате в обтяжку, весь в штемпелях. Ролан ко всем бегал и говорил: «Двадцать пять рублей, утром отдам». Я всем сказал: «Не давайте – он и рубля не отдаст». Я Ролана очень любил, и он меня тоже, как потом мне сказала Лена Санаева, но отношения у нас были очень

напряженные. Потом выяснилось, что эта тетка – заведующая матрасами гостиницы «Ленинград». Ролан пьяный заснул с сигаретой и прожег в матрасе огромную дыру. Она его не выпускала смотреть картину, пока он не отдаст двадцать пять рублей за матрас. Он взял ее с собой как зрительницу, надеясь на просмотре добыть деньги. Но она растрогалась, картина ей понравилась, и она вообще простила Ролану этот матрас.

Когда фильм уже лег на полку, кто-то попробовал как-то этому противостоять?

Инициативу проявил Лев Копелев, с которым я довольно долго до этого дружил – ведь Светлана была его аспиранткой. А тут я на него здорово обиделся. Однажды раздался звонок в дверь, и вошли два корреспондента «Нью-Йорк таймс» брать у меня интервью в связи с тем, что легла на полку «Проверка на дорогах». Их прислал Лева, с адресом и телефоном. Это было совсем не дело! Это было мое дело – вызывать или не вызывать «Нью-Йорк таймс». Ведь мне тогда звонили и Солженицын, и Белль, но я от всего отказывался.

Может быть, это меня тогда и спасло, как ни странно. Именно тогда было решено меня перевоспитывать. За меня заступалось очень много людей, они утверждали, что я талантливый человек. Собрали ЦК и приняли решение: «Он не придумал, не сочинил, не обманул, а снял то, что было напечатано в повести. И снял весьма хорошо. Его надо перевоспитать в советского кинорежиссера, а не уничтожать. Работа над ним поручается Константину Михайловичу Симонову и Александру Васильевичу Караганову». Вот такое постановление было принято. А директора «Ленфильма» – вообще-то хорошего человека – уволили со студии.

Каким же образом проходило перевоспитание?

Мне сразу предложили сделать фильм по стихотворению Симонова о Мате Залке. Совместный с Венгрией и Испанией! Они покупать умеют... Я все это прочитал, и Симонов нас свел с резидентами в Испании, которые рассказали нам историю испанского золота. Но мне не очень хотелось снимать о Мате Залке. Мне рассказали, что он в России был комендантом писательского общежития и все время гонял Мандельштама из комнаты в комнату. И стал мне Мате Залка неприятен.

Да и потом Симонов мне сказал: «Леша, я взялся вам помогать, потому что мне понравилась ваша картина. Но я не хочу себе на всю жизнь нажить проблем с картиной об испанском золоте. Вы себе представляете, во что вы меня втягиваете? Завтра в девять утра я вам даю десять названий. Одно из десяти вам подойдет – из него мы и будем делать кино». Наутро я явился к

нему и увидел этот список. Тоска, ничего поставить было нельзя. Зубодробительно неинтересно.

Тогда вам и попались на глаза «Двадцать дней без войны»?

Эта повесть как раз тогда вышла. Были у Симонова и другие вещи про того же героя, Лопатина – более ранние и более интересные. Но мне начал ночью сниться южный город, засыпанный снегом, в котором живет женщина то ли русской, то ли прибалтийской внешности, не приспособленная к снегам. Живет с маленьким ребенком. Такая Демидова. И герой туда приезжает, у них роман в ужасном, голодном, стылом городе. И это будет хорошо. Я подумал: «Ташкент зимой, мороз... Засыплю среднеазиатский город снегом!» Была у меня еще идея снять вообще весь фильм в поезде. Как герой встретил там летчика-капитана, потом женщину, влюбились, трахнулись, доехал до Ташкента, получил телеграмму и поехал обратно. История, в которой ничего не произошло.

В общем, я дал телеграмму из Коктебеля Симонову, что все его предложения не годятся, но я готов снимать «Двадцать дней без войны». Он очень обрадовался, вызвал нас в Ялту, в свою правительственную резиденцию с лифтом и фонтаном... И мы начали писать.

Что-то изменили, что-то оставили – любовь он писать не умел, это было достаточно грубо. Светлана сначала плакала, не хотела, устраивала скандалы, говорила, что мы пропали и поставить это нельзя. Но мы взялись за работу. Мы должны были написать сценарий, а Симонов – его выправить. После этого Симонов вдруг вызвал Светлану – у нас тогда денег совсем не было, – и она принесла чек на десять тысяч рублей. Он ей сказал: «Я этот сценарий не писал, я не хочу быть черным человеком. Как автор книжки беру свою часть, а вам, как авторам сценария, – эту». И отдал деньги, хотя мы об этом не договаривались.

Да, Симонов в вашей судьбе явно не был черным человеком.

Он был сложным человеком, но в нашей судьбе он был просто спасителем. Спас он многих – не только нас. Но для нас он был очень многим. Очень. Я знал его с раннего детства. Он с папой работал еще в Полярном. Помню, как Симонов в нашей ленинградской квартире стоит около окна с мамой. На Марсовом поле тогда фонари не горели. Ночь, очень сильный дождь. Ставни открыты, очень крупные капли дождя на стеклах, будто глицериновые. Перед ними – полная тьма. Стоят они у черной бездны – просто дантов ад! Мама, которая почему-то очень боялась Симонова, говорит: «Не правда ли, Костенька, похоже на Париж?» Какой Париж?! Дыра черная! Но Костя говорит: «Ну что вы, Таня! Гораздо красивее, гораздо красивее». Помню, я услышал

их и испугался. Я подумал, что они сошли с ума.

Симонов принимал активное участие в подготовительном и съемочном процессе?

Он, например, на съемках начал нам объяснять, что у Лопатина должна быть потрепанная кобура. Тогда я на него заорал: «Константин Михайлович, давайте не будем путать! Вы не воевали под Сталинградом. Вы там были, и один раз вам разрешили дать очередь из пулемета в сторону немцев. Вы не плавали на подводной лодке. Вы на ней плыли один раз к румынским берегам – это тоже подвиг, но все-таки вы не солдат Великой Отечественной! Знаете, какая была паника, когда в часть приезжал даже корреспондент из армейской газеты? А вы из самой главной газеты в стране приезжали. Будете мне ерунду рассказывать – я вам расскажу всю правду про партизан. Как они финнов накалывали на борону. Как в тридцатиградусный мороз наливали пленному в сапоги воды, выставляли на холод на два часа, а потом уже с ним разговаривали».

Очевидно, он вам не только мешал, но и помогал? Как-никак фронтовой корреспондент, повесть отчасти автобиографическая.

Когда мы с Симоновым работали, он нас возил в архив КГБ под Москвой. Мы по дороге работали. Он на магнитофон наговаривал, что нужно сделать, а потом проводил нас в этот архив через четверо ворот. Нас запирали в комнате, где мы могли читать, что хотели, а потом ехали обратно – и по дороге опять полтора часа работали.

Симонову было нужно узнать о судьбе несбиваемого капитана Арапова, получившего три ордена Красного Знамени. Дали ему ордена за то, что он нашел три наших армии, отбившихся в наступлении под Москвой. Симонова удивляло, что человек с тремя орденами Красного Знамени, кончивший Высшее летное училище, любимец Жукова, до смерти в 1943 году всю войну пролетал на У-2 и как был капитаном, так и остался. И в деле КГБ на Арапова он прочитал надпись красным карандашом на полях: «Утверждал, что Троцкий, хотя и сволочь, замечательный оратор». Если бы Арапов не погиб в воздухе, он в 1945-м бы сел.

Кто еще кроме Симонова был вашим консультантом на той картине?

Многие пытались. Скажем, вызывал меня Павленок и читал мне лекцию, как надо снимать фильмы о войне и как надо показывать фронтового корреспондента. Я подумал-подумал и все отдал консультанту на Ташкентской студии. Так в фильме появилась сцена, где Никулин спрашивает консультанта на съемках: «А вы на войне были, товарищ консультант?» – «Нет, а какое это имеет значение?» – «В нашем деле решающее». После

этого Павленок меня возненавидел лютой ненавистью.

Откуда пришла идея ключевой, самой радикальной сцены фильма – монолога летчика-капитана?

Симонов нам предоставил живородящий источник. Он, когда приезжал из фронтовых командировок, все записывал и даже прятал. На его записях куски глины и травы прилипали к листам. Именно там были прекрасные записи о летчике-капитане, который Лопатину кулеш варил, брил его, стелил постель... Стал его рабом на несколько дней. Симонов нам все это отдал, и тогда появился этот эпизод с летчиком-капитаном. Тот же эпизод был им самим описан в журнальном варианте повести.

Я очень хотел поработать с Евгением Леоновым и роль летчика-капитана предложил ему. А еще Ролану Быкову, Шукшину и Петренко, который ее в итоге и сыграл. Остальные трое отказались ехать в Среднюю Азию. Ставь вагон здесь, он качается, сзади крутится среднеазиатский фон! А лететь туда... У Леонова было плохое сердце, Шукшин снимался. Кстати, Шукшина Симонов предложил – он ему первый и позвонил. Шукшину показали «Проверку на дорогах», они с Лидой в финале очень плакали. Шукшин тут же куда-то убежал и принес обратно книжку, которую нам со Светкой подписал – какие мы настоящие. Он пригласил нас в гости. На стол поставил огромную бутылку водки, черную икру и масло. Но мы не договорились. Я не мог это снимать нигде, кроме как в настоящем поезде. Это – 30 % успеха. А Шукшин тогда набрался и ответил на мой вопрос об антисемитизме одной фразой, которую я запомнил: «Я не антисемит, просто Хейфица не люблю».

Оставалось двое, оба сыграли блестяще: Петренко и Ролан Быков. Быков маленький, в какой-то кожаной куртке – сразу понятно, за что жена бросила. Но... Там сыграл, тут сыграл: неинтересно. Оставался Петренко. Как сыграть, я его выучу. Задача же была в том, чтобы 310 метров проговорить, и никто бы не зевнул. Удержать зрителя в одном положении, не потеряв напряжения. Там только один есть надрез, а все потому, что Петренко выматерился.

Я написал тогда моей монтажерше Евгении Андреевне Маханьковой, чтобы вырезала «еб твою мать». Очень была талантливая, меня уважала и боялась как огня. Приезжаю месяца через два из страшных степей, а мне навстречу по коридору бежит маленькая Евгения Андреевна с папиросой. И на весь коридор кричит: «Алексей Юрьевич, увольте меня, я недостойна быть монтажером и недостойна работать даже с таким молодым режиссером, как вы!» Что случилось? «Я потеряла “еб твою мать”! Все время носила в сумочке, чтобы не пропало, не дай Бог. Кто-то

специально вытащил и выбросил, чтобы вы меня уволили!» Я говорю: «Евгения Андреевна, ну что поделаться...» Она спрашивает: «Вы же будете озвучивать?» А я ответил: «Нет. Это озвучить нельзя. А если можно, то только первые четыре фразы. Дальше – нет». Мы поставили там пружины, поролон, но звук весь записан синхронно. Этого тогда никто не делал, но я не мог иначе.

Эта роль Петренко – совсем маленькая, но, пожалуй, одна из лучших у него.

Монолог он записал с дубля, наверное, двадцать пятого. На пробах получилось обалденно, но потом он подойти к этому уровню уже не мог – с этим поездом, холодом, степью за окном, огоньками в степи повторить пробу был не способен. В один прекрасный день он мне говорит: «А ты знаешь, что у меня не все хорошо с головой? Я время от времени лежу в психиатрической больнице». Может, фокус такой придумал, чтобы от меня избавиться? Он потребовал его быстрее снимать. И последние трое суток мы снимали его без перерыва. У оператора Валеры Федосова на объективе камеры была такая резинка – так ему резина за это время въелась в кожу вокруг глаза так, что мы потом его неделю оттирали. Сняли мы так три дубля. Через один прошла царапина, второй тоже был испорченный, а третий мы взяли...

Долго считалось, что Петренко играл в «Агонии» у Климова и у Рязанова в «Жестоком романсе», а мой фильм – такой эпизод. Но через много лет, когда мне что-то вручали в Сочи, Петренко сказал мне на ухо: «Моя лучшая роль – в “Двадцати днях без войны”, и не думай, что я этого не понимаю».

В момент выхода картины этого не оценили?

По техническим причинам! Когда картина вышла, Ирина Павловна Головань мне сказала: «Алексей, я захотела похвастаться перед мужем и повела его в кинотеатр на “Двадцать дней без войны”. На монологе Петренко с экрана неслись хрюканья. Я не разобрала ни одного слова. Можете мне объяснить, в чем дело?» Я ответил: «Ирина Павловна, все очень просто. Я только что проехал с картиной Литву, Латвию и Эстонию, показывал картину там в кинотеатрах. Стоило пересечь границу, и все стало идеально слышно! Каждому киномеханику полагается некоторое количество спирта, чтобы протирать звуковые головки – иначе не будет слышно. У нас профилактика не делается, а спирт выпивается. Что тут сделать? Только что в ленинградской гостинице лифт задавил человека. Бросились проверять. Выяснилось, что у каждого лифта каждые две недели необходимо проводить профилактику, а у нас ее не делали год – и не собирались, потому что она денег стоит. Я не виноват в том,

что дяденька-киномеханик раз в две недели говорит: “Ну, ваше здоровье!” Возьмите за руку Советскую власть, разберитесь. Возьмем револьверы, пойдем по кинотеатрам – тогда, может быть, что-нибудь и услышите». Кстати, потом по телевизору все было прекрасно слышно.

Летчик-капитан – важнейший персонаж, но все-таки главный – Лопатин. Никулин.

Лопатина Симонов так написал, что отказываться от написанного было бы глупо. У него Лопатин – человек в сапогах со слишком широкими голенищами и в очках с треснутой линзой. Когда было холодно, он надевал две шинели – это уже был перебор. Человек, вообще-то похожий на монгольского продавца шерсти. Можно ли после этого пригласить какого-нибудь Тихонова? С другой стороны, я причинил всем немало беспокойств с предыдущей картиной. Так что меня вызвали к Ермашу и зачитали бумагу: мне покажут двадцать картин, и из них я буду должен выбрать мужчину и женщину для фильма. Садимся со Светланой и смотрим. Одна гаже другой, один гаже другого. Тогда же нам показали картину «Иванов катер» с Вельяминовым, запрещенную, и мы специально вызвали Симонова. Но он сказал: «Не втягивайте меня в вытаскивание картин с полок – я сейчас занят тем, чтобы опубликовать “Мастера и Маргариту” Булгакова! А вы что здесь делаете?» Я сказал, что нам велено выбрать героев, и вряд ли мы их выберем. Симонов сходил к Ермашу, вернулся и сказал: «Можете идти домой».

И вот такая странная вещь – нам со Светланой почти одновременно стукнул в голову Никулин! Это произошло на углу Садовой и Невского, мы друг другу сказали: «А если Никулин?» Мы стали обсасывать эту идею. Пошли к Симонову; разговаривать с Никулиным без Симонова было бесполезно. «Вот, Константин Михайлович, у нас один кандидат – Никулин; если вы не соглашаетесь, другого кандидата нет». И он говорит: «Замечательно!» Дальше мы позвонили Никулину и пришли в цирк. Леопардов водят, воняет кошками. Поднялись, увидели старого сморщенного человека, совершенно не похожего на нашего Лопатина. Мы перетрусили, начали его разглаживать и молодить зачем-то. Мы ему специальные нитки натянули, чтобы лицо разгладилось; оно разглаживалось, но при каждом повороте рот кривился, как будто у него был инсульт.

Но потом отказались от этих ухищрений?

Когда Никулин вошел в команду, он пробовал все. Приезжал, уезжал, надевал разные гимнастерки, прикидывал разные слова. Мы над ним, конечно, измывались. А он рассказывал про цирк,

острил, и было уже понятно, что сниматься будет именно он. Но что произошло в Госкино! Хиросима и Нагасаки. «Никулин? Ни за что!» Симонов написал им письмо: «Каким на экране будет Жданов – это решать вам, но Лопатина написал я, и каким должен быть Лопатин, это мое авторское дело. Вы можете Никулина запретить, и я выйду из коллегии Госкино». Он был кандидатом в члены ЦК, и никому не хотелось скандала. На нас закрыли глаза: сказали – посмотрим, подождем первого материала.

Был важен тот факт, что Никулин сам был фронтовиком?

Он всю войну провоевал: сначала Финскую, а потом Великую Отечественную. Очень страшно воевал – на огромных пушках. Он это скрывал вообще-то, но один раз мельком мне показал. Эти пушки стояли недалеко от Ленинграда. Все, кто на них работал, ослепли весной – куриная слепота. И на каждый расчет прислали одного зрячего артиллериста: человек на восемь-десять. Все делалось на ощупь, зрячим был один наводчик. Только русские так могут воевать! Это Брейгель какой-то. Никулин рассказывал, как тот за руку вел весь расчет поест, потом – к пушке...

Войну он кончил, по-моему, старшиной. Когда снимали военный эпизод, он спросил: «Можно я крикну: “Сейчас располовинит”?» Я говорю: «А что это такое?» – «Это когда вилка: сначала недолет, потом перелет, а потом в тебя бомбой целятся». Я сказал: «Кричите». Симонова потом слово «располовинит» привело в восторг.

На Гурченко тоже вы настаивали? Или она стала плодом компромисса?

Люся Гурченко, кстати, говорила, что с Никулиным играть не будет, ее еще долго уговаривали! Ее я пригласил только потому, что Симонов не хотел, чтобы я брал Демидову. Я Демидову переснимал раза четыре, но все было безнадежно – у него было, что ли, какое-то указание из КГБ, чтобы Демидову не брать? Мне он говорил только одно: «Она похожа на Серову, а Серову я ненавижу так, что будет подыхать – не подойду». Я, кстати, не думаю, что он так ненавидел Серову, хотя она его позорила; развестись он не мог, пока не умер Сталин, но она была добрая, многим помогала...

Симонов сказал: «Кто угодно, только не Демидова». – «Кто угодно? Даете честное слово? Тогда – Гурченко». Я знал ее еще с «Рабочего поселка», я знал, что она – прекрасная артистка. Мало кто об этом знал, все только знали «Пять минут» и то, что она наша шансонье. Правда, Володю Венгерова она побаивалась и тогда еще не набрала вершин славы, а теперь набралась. Я представить себе не мог, чего мне от нее предстоит натерпеться. В

общем, так или иначе, у нас были герои. Мужчина и женщина.

То есть других женщин не пробовали?

Пробовал. Алису Фрейндлих. Она уж и забыла, наверное. Помню, она надела ботики из какого-то непонятного белого материала и сказала: «Бедная моя мамочка!» Вот это мне очень важно было слышать. Вещь, если она прирастает, неслыханно, колоссально помогает артисту не наврать. Она делает человека. Даже можно артисту сказать: «Ты посмотри, какой у тебя веер! Посмотри, какие перчатки! Зачем же тебе врать, зачем разговаривать так, как люди в таких перчатках и с такими веерами не разговаривают?»

Фильм снимался в Ташкенте. Сложно было там съемки организовать?

Был у нас в Ленинграде такой режиссер Искандер Хамраев, родом из Узбекистана. Он нам должен был показать Ташкент, но был потрясен: кончилось тем, что мы ему показывали город! Там были уголки, о которых он не подозревал, а мы – знали; так мы прочесали Ташкент. Все нашли, все раскрутили.

Дальше в Ташкент поехал замдиректора Веня Рудер, которому мы дали указание: ни в какие разговоры с обкомами, райкомами и горкомами не вступать, сценарий никому не давать. Но как только Веня туда приехал, его тут же начали разыскивать! Дело в том, что Симонов понимал, что нам не вытянуть эту картину. Он сразу вышел на Рашидова – царя всей Средней Азии. Тот обещал помочь. Приехал и потребовал, чтобы ему нашли группу... а группа, следуя моим указаниям, выписалась из гостиницы и залегла на дно. В результате, когда мы приехали, не было готово ничего. Веня трясется: куда бы он ни приехал, его преследуют люди из ЦК. Мы в полной растерянности. А в Ташкенте – зима! Снег, мороз... Все, что мне нужно; такое бывает раз в семь лет.

Вдруг у меня раздается телефонный звонок. «Моя фамилия Жуков, я помощник товарища Рашидова. Вы можете приехать?» Ну, как я могу не приехать? Меня начинают быстро одевать, а оттого, что я там ел лагман, я растолстел, и штаны лопнули на две части. Как мне их зашили, я не знаю, но шевельнуться не могу. Беру Никулина для поддержки, и мы едем к царю.

Царь вызывает секретаря по идеологии и говорит: «Вот способный человек, он будет снимать фильм о нашем городе. Какие вопросы?» Я говорю: «Нам ничего не дают здесь! Дали старые вагоны, там все прогнило и загажено, а денег требуют, как за новые вагоны с бельем!» Рашидов кричит: «Приехали москвичи и ленинградцы – друзья республики! Позоришь республику, пойдешь на хуй! Вычистить вагоны, вымыть, покрасить...» Я

говорю: «Не-не-не, не надо красить...» – «Не красить!..»

Помогла вам дружба с Рашидовым?

Еще как! Пошла совершенно другая жизнь. Рашидов ведь был еще и писателем; так вот, он подарил мне свою книжку. А в книжке написал: «Моему другу и брату с надеждой на последующую совместную работу». Я приезжаю, показываю это Светке, а в этот момент по лестнице поднимается директор гостиницы: кагэбэшная сволочь, полковник в отставке. Его боятся все – откажет от гостиницы, и все. Я говорю: «Можно вас на минуточку?» – «Меня?» – «Вас, вас». – «А почему вы не можете подойти?» – «Потому что вам надо подойти!» Он подходит: «Ну что?» Говорю: «Какой замечательный человек Рашидов!» – «Я знаю, да. Вы меня для этого звали?» Отвечаю: «Да нет, он мне книгу подарил – вот, хотел показать, похвастаться при жене. Почитайте посвящение». Он читает, закрывает, поздравляет нас и быстро уходит. Светлана доедает лагман, мы поднимаемся по лестнице – и видим, как нам в номер несут ковры. Сзади идет какая-то маленькая худенькая узбечка, которая несет на вытянутой ладони телефонный аппарат. У нас телефон и так был, но набирать надо было через восьмерку, а этот аппарат специально сняли из бухгалтерии – он прямой. Чтобы я свои пальчики не утруждал лишней цифрой. А мне в Ташкенте звонить некому – абсолютно.

С чего начались съемки на железной дороге?

Мы начинали снимать в Дамбуле. Это город, переполненный выселенными. Чеченцы, черкесы, курды. На наш поезд все время нападали. Мы с Люсей заходим поужинать, и вдруг – страшный удар в окно, сыпется стекло, грязная маленькая ручка влезает в окно, хватается копеечный приемник и исчезает. Наутро приезжает полковник – начальник дамбульской милиции. Мы с ним гуляем, он говорит: «Алексей, скажите, пожалуйста, как вы думаете, что было бы в России, если бы из каждого крана тек бесплатный портвейн?» Я отвечаю: «Честно говоря, хреново было бы, спилась бы Россия». Он говорит: «А анашу видели когда-нибудь? Вот – вся железная дорога, на многие километры, в анаше. Что я могу сделать с курдами? Анаша стоит рубль за две сигареты. Курды накуриваются анашой и идут на дело».

В итоге в каждом тамбуре у нас стоял милиционер с пистолетом. Так и ездили – триста километров туда, триста километров обратно. Как-то раз милиционеры устроили стрельбу: стреляли по большим операторским лампам. Но попасть не смогли ни один милиционер. Попал во все мишени только Никулин.

Директор железной дороги устроил нам прием, на котором

даже было разрешено присутствовать двум женщинам – Светлане и Гурченко, хотя вообще-то это не полагается. На этом приеме Никулину вручили баранье ухо, чтобы съесть, а мне принесли что-то... В ужасе смотрю, а Никулин говорит: «Это глаз с бельмом». Мне стало нехорошо, а Светлана встала и говорит: «Пожалуйста, эту вещь положите на шкаф – мой муж сейчас упадет в обморок». Они посмеялись, но полагалось-то мне в рот засунуть эту штуку! Глаз я еще как-то мог, но с бельмом...

Оскорбление они стерпели. Ведь у нас Симонов командовал, и нашим консультантом по железным дорогам был генерал Гундобин – первый заместитель министра путей сообщения СССР. Так что после съемок директор железной дороги подошел ко мне и сказал с сильным узбекским акцентом: «Хочу выразить вам глубокую признательность. Я никогда не выполнял здесь план и к концу года получал выговор. Но благодаря вам мы сослались на то, что вся дорога была подчинена нуждам фильма по великому русскому писателю – и, хотя мы не выполнили план, я не получил выговор!»

Вы прямо в поезде и жили во время съемок?

Жили в вагонах. У нас со Светланой было купе на двоих, остальные жили вместе. Отдельные купе были только у Никулина и Гурченко: у меня была надежда, что они вступят в интимную связь. В финале картины же была все-таки постельная сцена! Если бы они сошлись, это очень упростило бы дело. Я запретил к ним входить. На этом погорел бедный ассистент Трубников. Я его раз предупредил, он второй раз зашел – и я его уволил. Больше никто к ним не заходил. Но ничего не получилось. Получилась только война против меня, которую Люся организовала в своем купе: «почему такой мороз», «почему нельзя жить в гостинице?» А мы действительно останавливались на одном и том же месте – и пирамиды говна дорастали уже до окон...

Как же в таких обстоятельствах снимать постельную сцену?

Я и не знал. Как снимать любовь на войне? Я вычитал у Симонова, не помню уж где – в книжке или дневниках: мужчина и женщина на войне остались вдвоем, у них любовь. Но вы представляете себе, что такое женщина в ватных штанах, которая не снимала их две недели? Да и мужчина, который воняет козлом... Перед тем как броситься в объятия друг друга, как Ромео и Джульетта, была фраза: «Давайте взаимно отвернемся». Отвернемся, чтобы раздеться, может быть, какие-то места ледяной водой протереть. Война – нечеловеческое существование; это существование медведей, росомех, крокодилов.

В сценарии была ночь между моими героями, персонажами Гурченко и Никулина. Никулин был сильным и ловким, но

раздетым он выглядел... Руки тонкие, плечи широкие, – он не мог заниматься сексом! А мне был нужен мужчина. Да и Люся не очень уже была молода. Я всех расспрашивал о том, какова любовь на войне, и один мне сказал: «Любовь была как тиф. Она мне что-то говорила, а я проваливался». Это спасло мне любовную сцену. Она говорит: «Спи, я люблю тебя», и он проваливается – уставший, измученный человек, который этим не занимался много месяцев или даже лет. А ей надо и белье постирать, и сыночка в школу собрать, и прическу как-то сделать.

Сцена получилась. Только Гурченко сказала: «Какие у тебя сильные руки!», а Никулин, сволочь, ей ответил: «Если бы ты знала, какие у меня ноги!», и они долго смеялись. Нам надо было создать эту предвоенную предсмертную ночь. Играет музыка – какая-то гармошечка, они сидят за чаем поутру, смеются. Слов не слышно. О чем там они говорят? Если бы Симонов написал, они бы говорили о войне. Но на самом деле они матерятся самым похабным образом, а в углу сидит Светка и хохочет, чтобы их поддержать. Говорят жеребятину, развлекая друг друга, чтобы хохотать искренне. Но это получилось уже потом, а тогда я думал, что нужно будет положить их в одну постель – осла и трепетную лань.

А питались как и где?

У нас был вагон-ресторан, где был директор Лева. Все его обожали. А он был влюблен в Гурченко. Мы как-то пришли с Никулиным, а там висит портрет Сталина. Я говорю: «Портрет, пожалуйста, уберите. Все-таки был XX съезд...» Он посмотрел на меня с недоверием, потом на Никулина и Гурченко, но портрет снял. На следующее утро Никулин пришел завтракать яичницей, а потом сказал: «При Сталине кормили лучше». Там в вагоне-ресторане играли в нарды... Вагон-ресторан разорился, кормить нас было невыгодно, но Лева был счастлив – он был среди артистов и влюблен. Мы его сняли где-то в массовойке, в тулупе.

Кстати, как же было с массовойкой в поезде, который гонял туда-сюда, практически не останавливаясь?

Как-то ночью меня будит второй режиссер и говорит: «Алексей, вставай, выйди». Я встаю и выхожу. Степь, верблюды и висит огромное объявление: «Кто хочет сниматься там-то и тогда-то с Никулиным и Гурченко, занимайте очередь. Оплата – четыре рубля». Он говорит: «Ты видишь?» Стоит огромная очередь через всю степь. Говорю: «Вижу. Хорошо же! Что ты меня будишь?» А он отвечает: «Теперь посмотри им на руки». Я смотрю на руки. У каждого в руке – четыре рубля. Я говорю: «Боря, нас посадят всех!» Он мне: «Если я сейчас выйду и скажу, что это им полагается четыре рубля, они все уйдут!» А у них вся задача –

стоять на перроне, пока поезд проходит мимо. Я так и не знаю, куда делись эти рубли. Я от ужаса сказал: «Я этого не видел, я этого не слышал», – и тихо закрыл за собой дверь.

Съемочная группа не бунтовала против жизни в холодном зимнем поезде?

Постепенно жизнь входила в свою колею, но весь поезд был омрачен страшным противостоянием – я почти не разговаривал с оператором Валеркой Федосовым и Гурченко, которые ополчились против меня. А я ни перед кем прощения просить не собирался за некомфортные условия: «Юрий Владимирович, вы, когда на фронте были, тоже ездили через день мыться в баню? Вот и потерпите недельку, ничего страшного. Умывальник есть, вода есть, хотите – нагреем вам». Но все это были пустяки – все равно было очень интересно. Животные были: ослы, верблюды, да еще моя собака. Я с собой взял собаку, черного терьера, – некуда ее было деть, и она жила в купе. Собака, когда впервые увидела осла, совершенно обалдела. Понюхала у него под хвостом, обернулась, и на лице у нее было написано: «А это что?»

Был еще смешной случай. Надо было снять то, что пролетает мимо глаз Лопатина: полуторка, красивая женщина, которая на секунду улыбнулась, и нет ее; верблюды... Сделали мне такой переезд. Поезд может стоять 25 минут, не больше. Надо быстренько снять. Верблюд как-то на меня нехорошо смотрит – но, на счастье, стоит боком. Я-то понимаю, что он харкнет – так харкнет, а пока стоит боком, можно как-то держаться. Стоим: женщина, верблюд и я. А у верблюда гон, кровь течет из носа от кольца. Ему хочется жить половой жизнью, а не сниматься в кино. И вдруг что-то происходит с лицом верблюда – он не то хохочет, не то улыбается. В общем, начинает приподнимать губу. Я, как мудака, стою и смотрю. И вдруг из-под губы – зеленая, страшно густая, как напалм, пена обдаёт меня с головы до ног.

А погода прекрасная – солнышко, – и группа вся наверху, на платформе. Группа к тому моменту меня ненавидела за то, что я не разрешал никому жить в Джамбуле. И я понимаю, что на платформе – ликование, Гурченко всем ставит шампанское. Как пахнет блевотина верблюда! Сорок тысяч братьев, которые пукнули, перед этим наевшись чесноку. Потрясывая кольчугой вонючей пены, которая застывает, я репетирую с этой артисткой – а полуторка сразу закрыла окна от меня. Я поднимаюсь, Светка кричит: «Разойдись, разойдись!» – и ведет меня куда-то по коридорам. Ни зайти в купе, ни что-нибудь задеть нельзя – сразу начнет вонять. Как-то меня отмыли, а вечером, по-моему, был бал в честь этого события.

Для чего все-таки было необходимо снимать эти сцены именно

в поезде, а не в павильоне, как сделал бы, наверное, любой другой советский режиссер?

Была необходима атмосфера. Мы выстуживали старые довоенные вагоны – ставили свечи, кружки. Температура не могла быть меньше, чем 12 градусов мороза. Только тогда можно было начинать что-то делать – петь, разговаривать. Там уже не наврешь. Мы не делали того, что делают все: не снимали законный фон, чтобы потом монтировать с вагоном. Снимали купе, потом камера выезжала за окно, хотя за окном ничего не было: темнота и иногда огоньки. Мы записали все звуки старых вагонов. Кроме того, нас тащили два паровоза: время от времени они должны были гудеть, останавливаться, фукать. Мы создали атмосферу, в которой наврать мог только плохой оператор. А Федосов был замечательным оператором.





На съемках «Двадцати дней без войны».

С оператором Валерием Федосовым (вверху), с Юрием Никулиным (внизу)



Константин Симонов с дочерью Александрой. Конец 1950-х



С Юрием Никулиным и Людмилой Гурченко.

«Люся Гурченко говорила, что с Никулиным играть не будет, ее еще долго уговаривали»

Как вы нашли его?

Федосов когда-то снял маленькую картину под названием «Фро», по Платонову, а дальше снимал абсолютное говно. Но «Фро» я запомнил, и после этого его позвал – хотя картину потеряли, и я не смог ее еще раз посмотреть. Я помнил оттуда один кадр: с горы едет поезд, а на платформе танцуют, снято с верхней точки. Человек он был странный: то мы дружили, то воевали. После запрещения «Лапшина» Валерка перестал со мной здороваться, а я ему сказал: «Рыжий, ты без меня ничего толкового не снимешь. В паре со мной ты сильный оператор, без меня – вообще не оператор».

Прошло несколько лет, ко мне ввалился Валерка: «Прости, я виноват...» Мы расцеловались, он попросил у меня канистру: он дом строил на Валдае и боялся, что бензина не хватит. Я сказал: «Ты ж не отдашь!», – но канистру дал. А потом приехал Толя Родионов, его второй оператор, и сказал, что Валера умер. И принес канистру. Валера был маленький, мускулистый, очень сильный. Он шел с огорода, споткнулся и упал. К нему подошли, а он умер. Мне потом врач объяснил, что это весенняя инфарктно-инсультная эпидемия. Городские люди едут на дачу, нагибаются над грядкой, солнце печет, от земли испарения, а привычки нет. От этого умер и Валерка Федосов.

На «Хрусталеве» и «Хронике арканарской резни» вы работали уже с Владимиром Ильиным.

Володька Ильин – оператор сильнее, чем Федосов. У него другие руки, ноги-корни. Он может провести панораму, как Валерке не провести. Мы ссорились, хотя он замечательный оператор, но с Валеркой мне работалось легче. Валерка был образован, хотя и поверхностно: любил Ахматову, например. Был прелестно наивен, вечно всем был должен, всегда забывал документы. А Ильин был из глухого мордовского села. Тяжелый, неповоротливый; каждый кадр я с ним делал три раза. Первый был освоением, второй – загубленной съемкой, а третья получалась. Не понимаю, почему. Он был необыкновенно чувственным, прекрасно знал живопись и классическую музыку. Юрий Клименко, с которым я доделывал «Хронику арканарской резни», – тоже блестящий оператор и достойный человек. Но ему давно неинтересно слово «искусство», хотя интересно слово «работа». Поэтому работать с ним было трудно.

Интереснее всех было с Ильиным, а самым потенциально талантливым был Федосов. Я бы взялся за еще одну картину, если бы был жив кто-нибудь из них. А без них мне неинтересно. Смерть Ильина – адская потеря. Он в конце жизни уже не мог снимать – мы снимали со стрелки, с крана, так его стрелка тащила. Я понимал, что у него рак, и не мог ничего ему сказать. Прощаясь, он сказал: «Ну за что мне это?»

Так значит, отношения с Федосовым с самого начала не задались? Только из-за дискомфорта проживания в поезде – или были другие причины для разногласий?

Когда мы начинали «Двадцать дней без войны», мне надо было Федосова задавить, а это было очень сложно. Когда Федосов попал ко мне, у меня за спиной была только запрещенная «Проверка на дорогах», и он вел себя нагло. Первая съемка, я выстраиваю кадр. За окном поезда ходит молодой летчик в белом кашне с орденом Красного Знамени и спрашивает, где водки купить, а мальчик снимает шапку. Это его первое столкновение с тылом. А еще там женщина провожает Гурченко – стоит, а потом мы уезжаем, и ее дым заволакивает. Вместе с Валеркой мы разработали панораму, в отношении крупностей он был бог. И вдруг на съемке он трубой даже не думает идти за летчиком, который водку ищет, а снимает какие-то пейзажи. Потом выходит на женщину и начинает ей кричать: «Убегай!» Та поворачивается и убегает.

Я говорю: «Валер, что это такое?» Он отвечает: «На экране увидишь». Мы собираемся у меня в купе, и я говорю: «Завтра есть самолет на Ленинград – ты улетай к ебаной матери с моей картины. Я два с половиной года придумывал все это, чтобы ты кричал “Убегай!”? От чего ей убегать? Она любимого человека

провождает навеки. Какое ты имеешь право вести панораму так, как тебе нравится? Ты что, охуел?» Я еще ему по физиономии пытался въехать. Но как-то нас помирили. Приблизительно до трети картины мы так воевали.

А потом Федосов снял с Масленниковым «Ярославну, королеву Франции». Они на съемках построили собор за какие-то дикие деньги. После премьеры спускаются из кинотеатра довольные. Спрашивают: «Ну как?» Я говорю: «Ребята, вы совершили открытие!» «Какое?» – цветет глупый Федосов. Художник Гуков уже понял, к чему я клоню. «Вы доказали всему миру, что клеевые краски были известны в России в XI веке. Все-то думают, что это век XVIII-й! А у вас весь собор ими покрашен. А где вы артистов таких нашли? Это же какое-то начало века!» «Тьфу!» – закричали Федосов и Масленников. В это время, как по заказу, всплывает теща: «Поздравляю, Валера, какие виды, какие виды!» И все те годы, что рядом со мной существовал Валера, я ему часто говорил в ответ на его предложение: «Какие виды!»

Атмосферу в поезде вы создавали своими руками. А в Ташкенте? Живущий своей жизнью город – материал куда менее пластичный.

Ташкент был разбойничий, страшный – совершенно необычный город. Например, между половиной седьмого и семью утра ты мог на машине с определенными номерами подъехать к Алайскому базару, где сторожа делали плов – один большой мангал, порций тридцать. Приезжали только цекисты и гости цекистов. Блюдо было вовсе не похожее на то, что мы считаем пловом – все плавало в мозгах, было что-то невероятное. Съесть его можно было стоя, к чему-то прислонившись. Ели этот плов люди в чудовищно богатых пальто, дамы в шубах. А на земле повсюду лежали дохлые крысы. Напротив был откос, на котором стояли сортиры – домики, в которых какали. Совсем рядом.

Когда я отправил первый материал в Ленинград, то получил от своей подруги и главного редактора Фрижи письмо: «Что ты там снимаешь? Ты сошел с ума!» Я попросил ее прилететь и повел ее есть на базар. Увидев дохлую сплюсненную крысу, она отказалась есть. Ей стало плохо, ее отвели в машину. А я спросил: «Фрижа, покажите мне, что я здесь еще должен снимать? Весь город такой – гигантская куча говна, куда герой приехал. Но она припорошена снегом! Вот если снег растает, я вам тут такое сниму...»

Мы как-то ждали тучки. Весь день. Улицы Ташкента были оцеплены милицией, без нее мы снимать не могли. Всегда прорывался какой-нибудь мудака, начинал плясать и кричал: «Никулин!» Мы с ума сходили от этого крика. Тучка как раз

начала подходить, послышалась команда, и все милиционеры строем ушли есть бешбармак. Мы сидели и ждали, пока тучка пройдет – как раз можно было снять пару дублей! Все вернулись, начальник милиции ко мне подошел и доложил. Я спросил: «А кто тебе разрешил уйти? Ты понимаешь, что ты наделал?» Развернул его и влепил ему, сам того не ожидая, поджопник. Он пробежал несколько метров.

По логике России, он бы уже сидел у комиссара, плакал, а за мной ехало бы четыре автомобиля и летел вертолет. По логике Ташкента, он понял: я такой большой человек, что меня надо срочно пригласить на плов. Что он и сделал. А Гурченко развернула очередную кампанию на тему моего неуважения к офицеру, который, как она утверждала, воевал и спас наши горы.

Хочу уточнить: я очень высоко ценю Гурченко и как актрису, и как человека – даже как писателя. Наши ссоры я вспоминаю всегда с улыбкой. Но, как говорится, из песни слова не выкинешь.

Местные жители вам ассистировали или ставили палки в колеса?

В какой-то момент начались чудовищные восточные интриги, к каким мы не привыкли. У меня там есть сцена, где герои целуются, а рядом солдаты уходят на фронт. В один прекрасный день я вижу, что уходящие на фронт – только русские, ни одного узбека. Мне-то насрать, но я понимаю, что со мной потом сделают: «А где узбеки, которые отдали фронту миллионы жизней?» Я звоню секретарю райкома, она мне отвечает: «Мы с вами договорились о количестве людей – и это количество людей мы вам обеспечили. А какие люди... Снимите как-то так, чтобы лиц не было видно». Я говорю: «Я тебя, дура, с должности сниму!» Вскрываю в машину и еду к человеку по фамилии Барабаш – он секретарь горкома по идеологии, ее начальник. Вхожу к нему в кабинет без стука, никого нет, только звонит телефон. Снимаю трубку – там она. Говорю: «Здравствуйте, я повсюду! Позвоните Рашидову – буду и там».

Проходит время, еду на площадку. Приезжает эта дама – рыдает, вся залеплена тушью... Что случилось? «Кто-то из ваших позвонил ночью первому секретарю ташкентского горкома Ходжаеву и потребовал для группы пятнадцать билетов на американскую выставку, которая как раз открылась в Ленинграде, причем грубил». Но ведь телефон Ходжаева был только у директора, благородного и интеллигентного человека! Нам эта выставка не была нужна, мы о ней и не говорили – проблема была только в узбеках и русских! Послали милицию, нашли тех, кто пришел за билетами, и от кого. Восток... Эту чиновницу, я думаю, потом сняли, и продолжение скандала меня не касалось. Что там

случилось, до сих пор не знаю. Главное – нам начали присылать узбеков, хотя всем этим людям, которых гнали на фронт, почему-то было лет под семьдесят.

Многое в «Двадцати днях» – из повести или сценария Симонова, но безымянная героиня Лили Ахеджаковой – это ведь ваше изобретение, не так ли?

В «Проверке на дорогах» я до этого еще не дорос, но после нее понял: мне в картине, чтобы снять ее изнутри, необходимо, чтобы в ней был либо мой папа, либо моя мама, либо я сам. Иначе почувствовать это печенкой я не могу, это все киношка. Но где я найду мою маму у Симонова? Тогда мы придумали эпизод, который Симонов не писал. Симонов сам его поправил, правда. Потом стали искать артистку.

В Москве я посмотрел на студии имени Горького многих, а потом стал смотреть пробы такого Миши Богина, и смотрю – одна проба вырезана. Спрашиваю, почему. Говорят, что артистка пробовалась, но повторить пробу не смогла: пробовалась интересно, но потом не сыграла. Я говорю: «Ну-ка, ну-ка». Нашли Ахеджакову. Но я чужой ошибки не повторял, не давал ей попробоваться. Все придумали, выучили слова. Я ее держал на четырех цепях – выпустил ее в первый же дубль, и она сыграла замечательно. А второй дубль хуже, третий – еще хуже. Она может играть только пока у нее внутри горит что-то.

Дальше началось. Вызывает меня директор: «Ахеджакова, с этим ее носом, – плохой эпизод, надо убрать». Отвечаю: «Она адыгейка! Так и скажите». – «За кого ты меня принимаешь! Я коммунист!» Говорю: «А я вас за коммуниста и принимаю. Так что позвоните своим коммунистам и скажите, что она адыгейка». Потом зовет меня: «Сказал, смягчилось. А нос нельзя подрезать? Нельзя? Ну ладно, разрешаю. Только пусть мальчика ее зовут Ахмедка, а не Вадик. Договорились?» Я говорю: «Нет». – «Почему?» – «Потому что мальчик – жиденок». – «Как? Она адыгейка, а мальчик жиденок?» – «Бывает», – говорю. Он закричал: «Покиньте мой кабинет!»

А как пришла идея пригласить Николая Гринько – еще одного любимца Тарковского?

Про Гринько могу рассказать только одно. Он замечательный артист, я его очень люблю и всегда буду вспоминать, но он роль сыграл, а озвучить не мог. Никак. Я говорю: «Простое же дело, почему вы не можете?» Он меня отвел в сторону и сказал: «Леша, я понимаю, чего ты от меня хочешь, я в три минуты могу это сделать. Но у меня инфаркт был! Если я это сделаю, мне опять сердце припечет. Я не хочу твою картину менять на свою жизнь. Попроси Иннокентия, он сделает». Мы поехали к

Смоктуновскому, и он действительно все сделал. Исполнил просьбу. А что со Смоктуновским было, когда он посмотрел «Проверку на дорогах»? Выскочил из зала, разрыдался, сел на пол, с ним истерика. Я ничего не понимаю. Вдруг он говорит: «Леша, откуда ты все это знаешь? Я был в плену, я у немцев служил, потом был в тюрьме... Все это – про меня».

Без непрофессионалов тоже не обошлось. Опять – Дюдаев, и некоторые другие...

Уже в Ташкенте мне нужно было найти актера на роль Юсупова, секретаря ЦК всей Средней Азии. Я ищу, ищу, ищу, и мы находим певца в Фергане, портретно похожего на Юсупова. Очень. Артист – ну, понятно какой, певец из Ферганы. Его дрессируют, дрессируют, дрессируют... наконец он выкрикивает свою речь на митинге. Том самом митинге, из-за которого меня потом запрещали и выгоняли. Короче говоря, вызываю я его на озвучание. Вдруг приезжает он в немыслимом английском костюме, за ним телохранитель с крохотным чемоданчиком, у него на груди пятнадцать значков, в том числе «Отличник кинематографии Узбекистана». Я говорю: «Ты когда успел-то?»

Оказывается, Рашидов, преемник Юсупова, посмотрел, и ему разрешили играть секретаря ЦК! С тех пор он мог играть только персон такого уровня – Юсупова, командира полка, не меньше. В эту категорию перешел. А играть он ничего не умел. Разучился даже слова говорить. Я прошу охранника выйти. Он выходит. Я говорю актеру: «Выучил слова наизусть?» Он говорит: «Выучил». Я закричал: «А теперь, блядь, говори! Сыграй, а то убью! Живой не приедешь!» – и вцепляюсь ему в яйца, начинаю их откручивать. Он узбек, крестьянин, и от страха начинает голосить: «Ваша продукция – особая продукция!» У него получилось. Один раз.

Я попытался то же самое сделать с Юркой Цурило, но у него просто не оказалось яиц. Он цыган, и он их втянул после того, как его предупредил кто-то из группы. «Э-э-э», – сказал мне Юрка. А я-то решил, что придумал универсальный метод! Ну, и по морде я артистов бил не раз. Сначала говорил: «Ты на меня только не обижайся, но ты без этого не сыграешь», – и бил. Очень помогает. Тут же глаза живыми делаются. Ведь артисты очень часто устают. Им скучно делается. Им лень. Тому же Аль Пачино после «Крестного отца».

Когда я был в жюри Каннского фестиваля, я умолял не давать актерский приз Жерару Депардье за «Сирано де Бержерака». Он ничего не играет, он пустой изнутри! Он – просто француз. Я говорил: «Вы его губите, даете ему карт-бланш – играй что хочешь, публика тебя любит. Возьмите его задницу, нарисуйте на ней глаза – будет то же самое». И теперь – пожалуйста, он в кадре

думает о другом. Как многие артисты, кстати.

«Двадцать дней» все-таки шли в кинотеатрах. Но тоже, очевидно, не сразу. Что начальству не понравилось в этом фильме?

Нас долго мучили, открывали, закрывали. Вот как принимали материал. Ермаш посадил всю коллегия и сказал: «Ну что ж, товарищи, обсудим масштаб постигшей нас катастрофы». А я думал, что ему понравилось! Картина пролежала на полке полтора года, пока Симонов в Кремле не устроил секретарю обкома Ждановой чудовищный скандал на лестнице. Оказалось, в ЦК настучали про кадр, который был в материале, а в самой картине его уже не было.

Речь шла вот о каком кадре. Там Юсупов на митинге говорит: «Вот наши герои, сверх плана!» – и поднимает за шкурки, как котят, двух щуплых подростков, русского и узбекского. После чего ему подают кожаный реглан. Просили вырезать этот реглан. А его не подавали, это было в неиспользованном дубле! В три часа ночи звонит Симонов: «Леша, быстро отвечайте, подают Юсупову кожаный реглан?» Я говорю: «По-моему, нет». Оказывается, он Ждановой сказал: если это стоит – мы вырежем, но если не стоит – вы извинитесь перед молодым человеком, и мы выпустим картину. Так что картину выпустили.

Интересно, что именно из-за митинга мне Светлана устраивала истерики – чтобы я этого не снимал, потому что эта сцена холуйская по отношению к Советской власти. Но именно эта сцена стала камнем преткновения, из-за нее картину полтора года не выпускали.

А как получилось, что все-таки выпустили?

От меня потребовали, чтобы я озвучил Юсупова без акцента, по-русски. Симонов говорит: «Ну какая тебе разница!» Я иду к директору, тот мне клянется: «Я тебе даю честное слово – ты делаешь одну копию, я ее показываю в обкоме, и потом ты ее уничтожаешь». Зову актера Игоря Ефимова: «Давай без акцента!» Он спрашивает: «Зачем, Леша? Ты портишь сцену!» Мы озвучиваем. Приношу переозвученную часть директору, он везет ее в обком. Возвращается, отдает часть мне и говорит: «А теперь это в картину! И не вздумай возражать. Я прежде всего коммунист, а честные слова все потом». Но часть-то мне дали в руки! Я сажусь в машину, рядом сажаю директора картины и мчусь к Мойке – напротив дома № 25, где я родился. Беру часть и швыряю ее в Мойку: «Вот теперь вернитесь в обком и расскажите! Честное слово едино – и для партии, и для правительства». Но скандала не было. Может, потом никто в обкоме и не смотрел копию второй раз?

Но ведь эта деталь – сущая мелочь. Было в фильме что-то еще

неправильное, несоветское?

Помню, Симонов спрашивал Ермаша: «Ну как моя картина?» Тот отвечал: «Очень тяжелый случай». Но Симонов, когда надо, был глух: «Совершенно с вами согласен – картина очень тяжелая... но хорошая». Ермаш краснеет: «Я хотел сказать, что тяжелый случай!» Симонов кивает головой: «Тяжелая, тяжелая, но хорошая». Так они, разговаривая, ушли в кабинет, и Симонов вышел с разрешением на картину.

Что там не нравилось? Вспоминаю формулу Ролана Быкова: как только концентрация искусства в растворе начинает превышать допустимую норму в бутылке, картину надо закрыть и уничтожить. Мне писали возмущенные письма. Одно из них выглядело так: «А если Никулин захотел бы сыграть Дездемону, ты бы ему тоже доверил, шляпа?» Зато Герасимов выдвинул картину на Ленинскую премию, меня приняли в Союз кинематографистов. Потом Григорий Васильевич Романов выступил против фильма и сказал, что советскому кинематографу такие картины чести не делают. Симонов написал письмо протеста и мне его показывал из рук: боялся, что я письмо схвачу и отнесу в иностранное посольство. Мы с ним тогда на месяц поссорились.

Потом наступает долгий перерыв, на несколько лет. Чем вы занимались до запуска «Моего друга Ивана Лапшина»?

После «Двадцати дней без войны» мы со Светланой начали писать сценарии. Началось все так. Однажды меня вызывают в Госкино и говорят: «Алексей, что вы все время лезете то в революцию, то в войну! Ну дайте им от себя отдохнуть, возьмитесь за что-нибудь другое!» Мы долго думали и придумали написать «Черную стрелу» по роману Стивенсона. Сейчас этот сценарий опубликован, а фильм так и не сложился.

Смысл сценария был не в том, что написано у Стивенсона, а в чем-то другом. Это о том, что правда – очень опасная вещь, и правда в руках дурака (а мы писали Ивана-дурака) – страшная сила. Герой вытаскивал Жанну д'Арк, убил дядю, уничтожил замок и ничего не добился. Эта история нам была интересна. По поводу этого сценария нам позвонили от Тарковского, что он заинтересовался. Я его уважал как режиссера больше, чем себя, но почему он сам мне не позвонил? Звонила Глаголева, чтобы я сам поговорил с Тарковским, но я ему звонить не стал. Еще этот сценарий хотели ставить Асанова и Авербах, оба – достаточно серьезно. Правда, Авербах от этой мысли отказался. Он сказал: «Как я себе представлю доспехи, которые мне сделает жестянщик в ЖЭКе, так мне жить не хочется».

Вы-то сами почему «Черную стрелу» не сняли?

Мне это бы не дали делать по причине дороговизны. В принципе, я снимал дешевые картины – но было принято считать, что я падла, и уж тут-то отыграюсь. Замки – где снимать? Доспехи – где брать? Нет, пускай сценарий будет, а снимать мне нельзя. Почему они боялись, что я сниму дорого? «Проверка на дорогах» снималась за пятьсот тысяч – меньше чем за год. «Лапшин» вместе с режиссерской разработкой – за 11 месяцев. А «Хрусталев, машину!» стоил одну двадцатую нового фильма Никиты Михалкова. Я недорогой режиссер! Я придумываю, а не говорю: «Здесь мне сделайте мозаичное панно».

Окончательно историю с «Черной стрелой» загубил Симонов – по ошибке, по случайности. Я был «полочник», и надо было, чтобы Симонов – член коллегии Госкино – зашел к Ермашу и попросил за меня. Ермаш должен был послушаться: он боялся, что Симонов выйдет из коллегии, а это било по его престижу. Сам же Симонов говорил: «Зачем я там время трачу – они меня не слушают! Их пайки мне не нужны». Я говорю: «Константин Михайлович, помните! “Черная стрела”, “Черная стрела”, “Черная стрела”...» Я знал, что он все путает. Входит Симонов к Ермашу, проходит час, два. Выходит и говорит: «Все в порядке, договорился я насчет вашего “Таинственного острова”. Все уже в плане, не беспокойтесь!» Я говорю: «Константин Михайлович, на хрен мне “Таинственный остров”?! Там обезьяна бегает, я не знаю, как ее снять! Это скучно! У нас же другой сценарий написан!» – «Ну, Леша, я не пойду второй раз, они подумают, что я сумасшедший. Я им сказал, что вы мечтаете о “Таинственном острове”».

Симонов был странный человек. Сталину на него писали доносы, что он еврей, но с одной стороны он был татарин, а по другой линии происходит от Оболенских. Он это очень тщательно скрывал. Жил Симонов в норках. У него была четырехкомнатная квартира, но в последние два-три года его жизни почти никто не знал, где четвертая комната. Вход в нее был через кухню: заходишь за шкаф – и там находилась самая важная комната. Его кабинет. Так же была устроена его дача на юге – на море. Деревенский дом, рядом огромная куча навоза; надо было идти по тропинке, чтобы прийти к домику – и там на втором этаже был чердак, где Симонов работал. Мебель там ему делал на заказ его собственный плотник.

Не было больше попыток сделать совместную картину?

Меня как-то вызвал директор «Ленфильма» Виктор Блинов и говорит: «А ведь Константин Михайлович очень на тебя обижен. Ему так понравились “Двадцать дней без войны”! Он хочет с вами работать, а вы ему не предлагаете. Что, ему к вам идти – старому

человеку, гордости народа? Едем к нему!» Садимся в поезд – Блинов, я и Светлана. Приезжаем к Симонову, который не подозревает, зачем мы приехали: думает, приехали что-то просить. Он выставляет закуску и заграничное баночное пиво – возникает ощущение, что мы на вечернем ужине у Николая II. Садимся, и Блинов говорит: «Вы скрываете, но мы понимаем, что вы хотите работать с Алексеем. А он скрывает, но хочет работать с вами. Давайте что-нибудь придумаем».

И Симонов заплакал. Он стал бегать по своему кабинету и говорить: «Отстаньте от меня! Хотите, я вам денег дам? Только отстаньте! Я мог бы за время тех съемок написать роман!» При чем он мне не был нужен, я его больше из вежливости дергал... «Алексей, ни за что! Светочка, вы в нашей компании – самый смелый человек! Давайте я вас поцелую, и будем встречаться – но работать не будем». Мы ушли. Прошло недели три. Вдруг раздается звонок от Симонова: «Леш, я подумал-подумал, и все-таки мне без вас скучно. А с вами было интересно. Давайте сделаем еще одну картину! Вы подумайте, какую».

Вы подумали? Не отказались же сразу?

Мы опять поехали к Симонову. Приехали, а он снимает хронику: «Солдаты войны – трижды герои Ордена Славы». Это был единственный орден, перед получением которого не надо было заполнять анкету. Кавалеры трех Орденов Славы очень легко начинали плакать. У них совершенно не было нервов. Ведь три Ордена Славы – это трижды Герой Советского Союза... Так вот, как только они начинали плакать, Симонов тут же вырубал камеру: «Я не хочу, чтобы над ними посмеивались. Хочу, чтобы остались их дела». Мы поговорили, потом пошли пить заграничное пиво, и я говорю: «А мне больше ничего не надо! Берем этого танкиста маленького роста, механика-водителя, который прошел то ли девять, то ли двенадцать экипажей».

Эти танкисты, получавшие Ордена Славы и прошедшие всю войну, были не так просты. Все они преподавали до войны в танковых училищах. Симонов сказал: «Вы понимаете, чем они отличаются? Они – профи. Не шесть часов езды на танке и – на фронт, а 266 часов. Поэтому они подбили такое количество немцев и уцелели». Танкисты рассказывали такие киношные вещи... Симонов потом отдал мне все стенограммы, огромное количество. Например, рассказывали, что их били командиры роты – по хребтине, лопатой.

Рассказывали, что такое сгоревший танк: если зима, он уже остыл, ты к нему подойдешь, откроешь люк и увидишь, как все сидят на местах. Будто живые. И тут подул ветер... От них не осталось ничего. Горстка пепла. Такой страшный жар в танке.

Они хоронили взвод в одном гробу, а иногда роту в одном гробу. Пели запрещенные песни танкистов, за которые сажали. Когда был ценный кадр, давали отсидку уже после войны. Если выживут...

Самое страшное было, когда Жуков пересадил штабистов командирами машин – вместо лейтенантов командирами делались майоры или даже полковники. Они погубили очень многих. Ведь по инструкции надо закрывать, запирают люк танка во время боя. Никто этого не делал, чтобы при попадании хоть кто-нибудь мог бы успеть выскочить и выжить. Поэтому подкладывали полено, а люк не запирали. Если же люк закрыт – башня при попадании искривляется, и это уже консервы. Так вот, штабисты все делали по инструкции. Но Симонов на этих рассказах начинал хмуриться. Он понимал, что за картину мы из этого сделаем.

Вы действительно собирались про танкистов снимать?

Да. Мы хотели делать кино про этого маленького танкиста, потому что он был механиком-водителем. Механик-водитель часто был единственным, кто оставался живым в подбитом танке. У Т-34 боевая травма была такой: сносило башню, вместе с обрубками людей. Механика-водителя это не касалось, ведь он сидит внизу! Называлось это «на тягач переделали». Часто из боя выходили вот такие тягачи. Вот он и выводил из боя тягачи – раз двенадцать, не меньше. За что и получил ордена.

К концу войны этот танкист-водитель стал заикой и почти оглох. Его отправили в госпиталь, потом в деревню. И деревенский врач сказал ему: «Уходи в степь и пой! Как можно громче». Тот спрашивает: «А что петь-то? Я и песен не знаю». – «Да пой что угодно, только громко. Переломи себя и пой». Так вот, мы хотели в картине сделать Парад Победы: музыка уходит, и остается танкист, который поет. А откуда он знает песни? Это песни людей, погибших в экипажах, где он служил. Он мог петь грузинскую песню, даже не зная ее перевода, на память. Или украинскую – коверкая слова. Так он вылечился. Он плохо слышал – но слышал. И почти не заикался. Симонову очень нравилась идея так снять Парад Победы. Не знаю, что бы из этого вышло. Наверняка скандал.

Дальше я сказал: «Константин Михайлович, я не могу это снять в цвете. Я могу снять только черно-белое кино. Можно какие-то сделать цветные вкрапления – хоть Парад Победы... Но когда танкист поет – только черно-белое». Симонов написал письмо в Госкино: «Война цвета не имеет». Это должен был быть госзаказ, широкий формат – и черно-белое кино. Они пошли на все... кроме черно-белого кино. Не подписывали, не подписывали,

не подписывали... А потом Симонов заболел.

Его смерть и не дала осуществить тот проект?

После его смерти я себя почувствовал «голым среди волков». Даже Симонов не мог четыре месяца пробить черно-белое изображение! Ну как теперь запускаться с картиной про танкиста? Меня бы закрыли в первый же съемочный день.

У Симонова был бронхоэктаз. Константин Михайлович худел. Он очень боялся умирать. Перед этим он предсказывал свою смерть: «Я упаду, как дуб. Раз – и нет меня». А тут – этот страшный кашель... Я клялся памятью папы, что это не рак: я четыре года провел в раковой больнице, пока болел и умирал папа, и знал, как выглядят раковые болезни. Врачи потом тоже говорили мне, что от этой болезни нельзя умереть! Но Симонов умер. Когда у него было уже два источника болезни. Ему сделали операцию и вырезали первый гнойник. Он себя сразу по-другому почувствовал – задышал, перестал говорить о смерти.

Мы ездили к нему в больницу, там было замечательно. Там же мы встретили Расула Гамзатова – прекрасного поэта, который очень нам обрадовался, встал на четвереньки, заполз под кровать и выкатил оттуда бочку коньяка... Мы его умоляли не пить, но он пил. А еще Симонов очень хотел после операции поехать на юбилей Холкин-Гола. Может, он каким-то образом заставил или умолил врачей сделать ему вторую операцию? Делать ее было можно только через несколько месяцев, не раньше. Они сделали операцию, у него в груди что-то разошлось, и он задохнулся. Смерть Симонова – результат нормальной врачебной ошибки. «Врачи анкетные, полы паркетные», как сказал другой поэт.

А как писатель Симонов вам тоже нравился?

Симонов был хороший поэт. Наш Киплинг! Но Симонов был иногда очень откровенный, а иногда абсолютно закрытый человек: не просто писатель. Он исполнял деликатные поручения правительства...

Однажды я его спросил: «Константин Михайлович, что было самым страшным на войне?» Он думал целый день, а на следующее утро мне рассказал. Самое страшное – раскатанное лицо. Упал человек – как правило, немец, но мог бы и русский, – и по нему прошла армия. Грузовики, танки, бронетранспортеры, солдаты, телеги, опять танки, опять броневики. Человек делается толщиной в два миллиметра, а лицо его раскатано до полутора-двух метров. Но все черты лица – венгерского, немецкого, иногда интеллигентного – сохранялись, и любой знакомый мог бы их опознать.

«А что, – спросили мы, – было самым страшным в жизни?» Он ответил: «Таких случаев было два. Первый – когда я летел в

Америку, и перед этим меня вызвал заместитель наркома иностранных дел Лозовский. Он попросил меня встретиться с Гарриманом и передать на словах одно деликатное послание. Я встретился, все передал, пробыл в Америке достаточно долго, а когда приехал, то выяснил, что Лозовский уже арестован. Ну и что делать с поручением? Я написал отчет Сталину и ждал, думал, что меня арестуют. Был очень страшный момент. А второй – в Париже, когда ко мне на какой-то конференции подошел Ранкович и обнял меня – а я его, потому что он был человек редкого обаяния. Тогда отношения с югославами были уже ужасными, их у нас арестовывали и пытали... И тут я понял, что ходу обратно на родину мне нет. Прошло несколько минут, пока я не осознал, что это не Ранкович, а совершенно другой человек – американец, очень на него похожий! Но пережил я такое, что не рассказать. Руки дрожали».

Про Симонова я знаю очень много хорошего. Помню, как он входил безумно раздраженный, скалился на меня за что-то, и вдруг – звонок по телефону. «Да!» – злобно кричал он в трубку... А это звонил человек, ослепший на войне. И Симонов тут же забывал обо всем, начинал заниматься этим человеком. Даже тогда, когда он отказался поддержать запрещенную картину «Иванов катер», он не сделал этого потому, что пытался пробить публикацию «Мастера и Маргариты». Какому количеству людей он помогал! Самое странное – то, что Симонов был искренним в своей любви к Советской власти. Мой папа тоже относился хорошо, но все-таки не к власти, а к самой идее. А у Симонова была реальная депрессия, когда Китай дрался с Вьетнамом. Как же так – коммунисты дерутся?

Вернемся к «Двадцати дням без войны». Какой была судьба картины уже после проката?

Я запомнил, как устраивали показ нескольких польских картин – в том числе там были «Человек из мрамора» и «Человек из железа». Заодно показывали несколько наших. В частности, «Сталкер», фильм Таланкина «Дневные звезды» и мои «Двадцать дней без войны». Тарковский не приехал – зато почему-то приехал Михалков. Все это мероприятие возглавлял Караганов. Тогда мы впервые посмотрели «Сталкер», и меня все стали спрашивать – Таланкин, Ростокский, другие: «Леша, ты же правдивый человек, за это тебя и ценим. Скажи честно, на каком моменте ты заснул?» Я встал и сказал: «Господа и товарищи, это великая картина, стоящая всех наших картин вместе взятых. Мы уже дали телеграмму Тарковскому, что это великая картина. А если вы будете продолжать говорить в таком тоне об этой картине, мы уйдем за другой столик и прервем с вами отношения навеки.

Лучше не будем об этом говорить. Разные бывают вкусы в искусстве. Вот Толстой смеялся над Шекспиром». Так тот семинар и закончился – к нам больше не лезли.

А еще был на этом семинаре такой Пал Палыч из КГБ. Он входил на каждый сеанс и начинал громко разговаривать. Я поспорил с Таланкиным, что на моей картине он разговаривать не будет. Начинаются «Двадцать дней без войны», входит Пал Палыч, начинает разговаривать. Тогда Светлана включила свет, а я сказал: «Ты, гнида, что-нибудь когда-нибудь снял, написал или нарисовал? Кто ты такой? Если ты пикнешь на моей картине, то вот этой ножкой от стула я расшибу тебе голову. Я эту картину делал три года. Понял? А теперь пошел из зала». Пауза. «Теперь продолжим показ». Больше никто не разговаривал. Правда, Караганов перестал со мной разговаривать. Я спрашивал: «Александр Васильевич, ну что я вам такого сделал? Нормальная свинья разговаривает, презирая наше творчество. Но кто-то же должен был дать ему ответ!» А Пал Палыч потом в столовой за меня поднял тост: «Герман был прав, а я – не прав». Потом и Караганов меня простил.

Прошли годы, и на экранах оказалась «Проверка на дорогах». Уже в перестройку, не так ли?

Пятнадцать лет спустя после того, как работа над фильмом была закончена. Тогда меня вызвали и потребовали сменить название. Фильм еще назывался «Операция “С Новым годом”». Камшалов сказал мне ласково: «Слушай, мы не можем выпустить под старым названием! Ведь Суслов сказал: “Вы эту картину не видели и не увидите”. Давай новое название, как будто новый фильм». Мне было совершенно все равно, и я придумал словосочетание «Проверка на дорогах».

Тогда же мне показали два приказа о том, что все копии моей картины уничтожены. Фильм должны были смыть на серебро. Оба приказа подписали, как я вдруг узнал, два моих близких приятеля – начальник цеха обработки пленки Юдин и начальник цеха обработки пленки Шац. Я на них глаза поднять не мог, когда узнал, а Юдин меня спрашивал: «Что я мог сделать?» Он мог бы не сделать, он на пенсию уходил – ничего бы ему не было... Зато одна женщина, сотрудница фабрики печати фильмов, сказала: «Ничего не буду уничтожать, это хорошая картина». И все коробки спрятала на долгие годы. Так фильм и сохранился.

Когда картина оказалась на экранах, она мгновенно набрала десять миллионов зрителей. Тогда это считалась немного. Но это количество она набрала буквально за первые две недели. Один раз был показ в Доме художников. Только-только картина вышла. Были очень сильные аплодисменты, ко мне подошли какие-то

люди, расцеловали меня и поблагодарили, что я их не забыл. Меня тогда на вокзал поехали провожать человек сто. Никогда этого не забуду.

Но даже тогда, когда фильм выпустили, его продолжали клеймить. В журнале «Москва» была огромная статья под названием «Апологет предательства». Писали вообще разное. В основном хвалили. Даже ссорили меня с друзьями. Например, была статья Аннинского, где он сказал: «Так вот откуда появилось “Восхождение”!» Я-то сам не думаю, что чем-то мы похожи с Шепитько.

У вас не было ощущения, что за годы на полке фильм что-то потерял, в чем-то отстал от времени?

Да, и я даже решил его исправить. Но он был сделан такими барочными гвоздями, что никакому исправлению не подлежал. Я попробовал переозвучить некоторые вещи у Ролана Быкова – это было абсолютно невозможно! Возникал другой голос. Оказалось, за полтора десятилетия у нас меняется не только лицо, но и голос. Заманский тоже полностью изменился. Надо было переозвучивать картину целиком, а это было невозможно. Пройдет пятнадцать лет – и своего голоса ты не узнаешь.

В тот момент из всеобщего врага вы стали любимцем публики?

Меня все-таки ненавидели. Даже попытались задним числом меня оштрафовать за то, что на «Проверке на дорогах» я пережег пленку. Пытались за это с меня деньги снять. Я пришел к Камшалову и сказал: «Про фильм говорили с трибуны съезда, причем говорили, что это шедевр. Того фильма ведь нет. Он был закрыт, а открыт другой – “Проверка на дорогах”. Кто придумал снимать с меня деньги за этот фильм? Может быть, учтем давность, вспомним, что люди умерли, так и не получив за него денег, и вы дадите фильму первую категорию?» Он сказал: «Ну разумеется!» – «Но у вас есть разные первые категории. Есть маленькие – для Козинцева, а есть большие, для Герасимова. Вот мне, пожалуйста, такую». Так я выбил первую категорию для всех моих картин и здорово разбогател на какое-то время. Вся моя группа получила большие деньги.

Мне дали Государственную премию СССР. Я ее очень смешно получал. Светлана забыла мне положить пиджак, а это было абсолютно исключено – в Кремле без пиджака, да еще в кожаной куртке! Я попал в Кремль, и мне сообщают: «Везут пиджак от Рязанова». Потом следующее сообщение: «Самого Рязанова пускают, а пиджак – нет». Какой-то кагэбист мне тогда дал свой пиджак, который был мне очень мал. Причем пиджак был чем-то нашпигован, и достать оттуда это было нельзя. Пиджак все время

пищал и рычал. А я сел рядом с Дудинцевым, которому тоже давали премию. Как я сел, так пиджак тут же зарычал на Дудинцева. Тот отсел, спрашивает: «Леша, что это?» Я ответил: «Это пиджак кагэбиста, а они вас, видимо, не любят. Но вы не бойтесь – он только рычит, он кусаться не умеет».

Когда мы первый раз сдавали картину в Госкино, там работал человек по фамилии Щербина. Курировал то ли «Ленфильм», то ли военную тематику. Так вот, он начал страшно на меня кричать: «Что вы себе позволили? Что вы привезли? Вы антисоветчик!» Эти слова я много раз слышал. И говорю: «Что ты на меня кричишь? А вдруг я Государственную премию получу?» Вот я ее и получил, много лет спустя. Подходим к зданию Госкино, а нам навстречу идет Щербина! Все говорят: «Ну мы ему сейчас скажем, в нокаут пошлем!» Встретились, и он говорит: «Поздравляю, товарищи». А мы ответили: «Спасибо большое».

Я слышал, что «Проверка на дорогах» имела неожиданно сенсационный успех в Америке. Это правда?

Я приехал в Америку, а там оператор Склянский показывал всем картину – он работал светотехником и хотел сам получить постановку. Потом, кстати, получил и снимал столько времени, что разорил продюсеров. Ко мне там все бросаются: «О, это вы придумали шипящий пулемет!» Я действительно, когда снимал, придумал, что из рук Лазарева падает в снег раскаленный от стрельбы пулемет и шипит, дымится. Снимаем... А он не шипит. Берем советский пулемет – шипит. Берем немецкий – не шипит! У него кожух так сделан, что он не раскаляется. А советский раскаляется. Но нам нужен немецкий! Мучились мы мучились и придумали посыпать его канифолью. Эта канифоль дает ощущение дыма; шипение подставил – и все получилось.

В Голливуде мне много известных людей говорят: «Алексей, картина – обалденная», и все про пулемет. Редфорд тот же. Причем никто ни слова про Ролана Быкова или еще что-то. Потом уже мне объяснили. Все американское кино состоит из определенного количества гэгов. Чем талантливее режиссер, тем гэгов больше. У самого талантливого – Чаплина – больше всего. А я придумал новый гэг! У них никогда пулемет не шипел ни в снегу, ни в воде. Новое добавление – 10 001-й гэг. Можно уже делать отпечаток ладошки на Аллее славы Голливуда.

Это привело к предложению выгодных контрактов?

Нас пригласили в Сохо на прием. Не предупредили, зачем. Мы пришли со Светланой и переводчицей. Темная улица, фонарей нет – все для того, чтобы тебя зарезать. Вдруг открывается дверь, выходит человек с собакой. Говорит: «Заходите, там получше будет». Мы заходим. Это бывший завод,

переделанный в квартиру. Представить себе довольно трудно: центральная комната – метров триста, никак не меньше. Эстрада, там вода, фрукты. Нас тащат на эстраду. Внизу столики, за ними сидят американцы. И начинают задавать вопросы. О чем только не спрашивают! Кто мама, кто папа, комсомолец ли я, как отношусь к таким-то картинам, почему не смотрят Феллини и как я отношусь к тем, кто не смотрит. Трепотня, а не серьезный разговор.

Болтовня вокруг искусства продолжалась не меньше двух часов. Потом нас отвели за столик, негры принесли какое-то жареное мясо. К нам подсел автор сценария фильма «МЭШ» и сказал: «Вы, наверное, не поняли – это представители Голливуда. Мы приглашаем вас у нас поработать. Если робеете, первой картиной сделаем римейк “Лапшина”. Ну, или похожую картину снимем». Я говорю: «Как это можно сделать? Там все построено на том, что они все умрут. Это корабль дураков!» Он отвечает: «Пожалуйста, мы все продумали! “Перл-Харбор”. Назавтра половина героев умрет». Я как-то похихикал и отказался. Хотя меня долго уговаривали.

Было и еще предложение. Венгрия, там наши войска, и наш офицер влюбляется в венгерскую девушку. А один плохой человек все рушит в их любви. «Но вы не подумайте, это не Андропов, это его помощник!» Спрашиваю: «А вы знаете, кто его помощник? Крючков, нынешний глава КГБ. Я и близко не подойду к такой картине». Еще, помню, мне надо было расписаться на каждой странице сценария, что я его прочитал – так там все у всех прут. Но, по-моему, там ничего невозможно спереть, настолько все бездарно.

С фильмом вы ездили по всему миру, получали запоздалые фестивальные премии. Какая-то из поездок запомнилась вам особо?

Году в 1986-м нас пригласили с «Проверкой на дорогах» в австрийский город Грац, на фестиваль религиозного кино. А все потому, что мы показали, как бабка несет икону, потом больше нести не может, ставит под дерево и уходит. За это картину сочли религиозной. Тогда я подвергся массовой атаке – хотели, чтобы я перешел в протестантизм. Убеждали нас, катали по всей Австрии... В принципе, я и перешел бы в протестантизм: уж больно меня наши раздражают, со своим золотом. Но протестанты тоже меня расстроили: вдруг они закричали с какой-то свирепостью, что католиков нужно гнать с Украины. Я подумал – ну ребята, зачем пену-то так пускать? Так что самая симпатичная религия для меня – буддизм.

Я маленьким очень верил в Бога. Бабушка и мама были верующие – хотя как-то тихо верующие. А я верил громко, но

скрывал это. Каждый вечер я запирался и молился в уборной, пока кто-то из домашних не подглядел. Впрочем, скандала не было: папа был атеистом, но сочувствующим верующим... Я же верил в Бога и очень его просил, чтобы у меня не было переэкзаменовки по арифметике. А переэкзаменовка случилась. Моя вера дрогнула. Потом прошло много времени, и я стал искать себе религию. Я очень мучился. Очень много читал. И о христианстве, и о буддизме. Толстого читал. Выбирал, выбирал, выбирал... Но я могу прочесть об этом 40-50 страниц, а дальше возникает ощущение глупости. Все не сходится. Все написано как будто сумасшедшими. Зачем, чтобы проверять веру, убивать своего сына?

Тем не менее я пришел к вере – но мой Бог не православный, не католический, не протестантский, не буддистский. Он общий. У меня свой священник. Он учился со мной в театральном институте: он на актерском, я на режиссерском. Я его уважаю, знаю, что он по-настоящему верующий и бескорыстный. У меня у кровати стоят несколько Будд и иконка. Я и в реинкарнацию верю.



На съемках «Двадцати дней без войны» с членами съемочной группы



«Двадцать дней без войны». 1977 год

Определение. О любви

Воображаемая иллюстрация: Питер Брейгель Старший, «Две обезьяны»

Сколь бы далеким ни было советское кино от голливудского, сложившаяся в СССР система жанров была не менее отчетливой и устойчивой, чем американская. Любой фильм Германа, который после окончания монтажа оказывался крамольным, на стадии заявки и производства преподносился не как разгул авторского эго, а как безобидный жанровый опыт. «Двадцать дней без войны» (1976) – военное кино (хотя уже заголовок обещал, что войны не будет), «Мой друг Иван Лапшин» (1984) – боевик о милиционерах. Так было спокойнее. Все равно вряд ли цензоры поверили бы режиссеру, если он честно бы признался: это не батальные картины, не мелодрамы, не криминальные триллеры, а фильмы о любви.

Кашель за кадром: больные, брошенные, отрешенные солдаты бродят по берегу. Бесприютность мужчин, пришедших к краю земли, где воевать не с кем и незачем, подчеркнута в начале «Двадцати дней без войны» закадровым авторским голосом Константина Симонова, альтер эго Лопатина (Юрий Никулин). Лопатин, как и Симонов, военный корреспондент. Его полковой товарищ погибает, вдруг и незаметно. Герой получает двадцать дней нежданного отпуска – чтобы отправиться в Ташкент, где живет вдова Паши Рубцова. Там же, в эвакуации, жена самого Лопатина, которая давно и с согласия мужа живет с другим мужчиной: надо заодно подписать бумаги о разводе. В Ташкенте – старые друзья. В Ташкенте снимается кино по военным репортажам Лопатина. Все зовет, все гонит его в незнакомый город – вроде бы и южный, но по-новогоднему заснеженный, холодный. Предыдущий Новый год Лопатин встретил во сне, и сам не заметил, что поменялась дата на календаре. На этот раз он будто чувствует, что получит к празднику особенный подарок.

В «Двадцати днях без войны» каждый эпизод, каждый кадр пронизан и пропитан предчувствием любви. Война – лишь назойливый фон, неодолимое обстоятельство, вдобавок обостряющее любые ощущения и эмоции. Любые встречи, любые расставания моментальны и бесповоротны, как мелькающие за окнами поезда лошади, машины, люди, дома, фонари. Люди в поезде сталкиваются в коридоре или тамбуре, торопясь вступить в контакт. Скоро объявят конечную остановку, и придется

разойтись. А пока не нужны даже слова: так, молодой летчик в поезде увлеченно рассказывает женщинам о своих военных похождениях при помощи выразительной пантомимы, а те следят за каждым жестом, безуспешно пытаясь представить себе траекторию самолета (в роли летчика – любимец Германа, Геннадий Дюдяев). Так же случай сталкивает в одном купе Лопатина с летчиком-капитаном (Алексей Петренко), пережившим встречу с изменившей женой и покинувшим ее до того, как успел разобраться в себе и в ней. В знаменитом монологе он, захлебываясь, пытается объяснить ситуацию незнакомцу Лопатину, а узнав в нем литератора, умоляет его написать своей жене письмо.

Война толкает вперед, не дает ни секунды, чтобы опомниться. Потеряв дар речи и мысли в острой ситуации, человек находит правильные слова позже, чем нужно. «Двадцать дней без войны» – именно такое осмысление незначительного эпизода, к которому невольно возвращается вновь и вновь Лопатин. А до того как эпизод начался, помогает попутчику оформить мысли в слова, затем переносит их на бумагу. Лопатин – сторонний свидетель, слушатель чужих историй, как и любой из нас в зрительном зале. Тем пронзительней ощущается момент первого столкновения с женщиной, которая превратит его из рассказчика в героя еще не рассказанного сюжета. Нина Николаевна, имени которой он пока не знает (Людмила Гурченко), стоит в коридоре вагона, смотря в окно, и лицо ее освещено нездешним, необъяснимо ярким светом.

Ташкент Германа – город без любви, где каждый в ней нуждается, ее зовет, по ней скорбит. Николай Гринько – не призванный на фронт писатель, только что похоронивший мать. Екатерина Васильева – вдова Рубцова. Лия Ахеджакова, которой муж прислал часы, а сам не пишет... Людям, каждый из которых аутентичен, неотделим от персонажа (часто безымянного или бесфамильного), не хватает слов и чувств. Необходимость обеспечивать убогий быт – единственное возможное спасение от тоски. В эти заботы погружен и местный демобилизованный Дед Мороз, угрюмо нацепляющий бороду у входа в очередное жилище. Даже на митинг на оборонном заводе люди собираются, кажется, только для того, чтобы ощутить рядом другое тело, увидеть лицо, почувствовать дыхание. Неудобно, впопыхах, на коленке подписывает Лопатин согласие на развод. Получив свободу, о которой не просил, окончательно превращается из члена семьи, хоть и бывшей, в пришельца, чужака. Но, как водится, продолжает играть роль дорогого гостя с линии огня, развлекая эвакуированных актрис бывшего московского театра рассказами о фронте.

Опять ролевое распределение, опять прилипчивые амплуа, опять театр и кино, в котором все неправда, а военный консультант никогда не бывал на войне. Выходя со съемочной площадки, будто стряхивая с себя ощущение ненастоящего, Лопатин снова видит Нину, пришедшую за ним. Только с этого момента (фильм перевалил за середину) его собственный тихий лейтмотив начинает звучать чуть отчетливей, чем другие голоса и мелодии. Лопатин и Нина идут по пустынной улице, едут в переполненном трамвае, поздравляют друг друга с наступающим 1943 годом. Любовь – простейшее чувство, которое не раскладывается на составляющие, не подлежит рефлексии. Как говорит Лопатин, «когда хочу курить – курю, когда страшно – боюсь». Любовь приходит так же, на правах рефлекса.

Герман рассказывает об этом впроброс, между делом, перебивает короткие встречи героев сценами, заставляющими отвлечься – тот же митинг, танцы на новогодней вечеринке, горячее признание писателя, струсившего идти на фронт. Время прессуется, его остается совсем чуть-чуть – хватит на последнюю встречу и слова: «Я, Нина Николаевна, завтра уже уезжаю. Вот, собственно, и все». Лопатин не проводит в Ташкенте двадцати дней – гораздо меньше. Заголовок обманчив.

Времени так мало, что оно замедляется, застывает в паре моментов. Ход времени заморожен, как в первом военном эпизоде фильма, когда из-за шума летящих самолетов и взрывов перестают быть слышны голоса. Так же целомудренно отключается звук в единственной сцене, которую можно назвать «любовной»: за окном Лопатин и Нина пьют чай и разговаривают о чем-то, чего мы не слышим. Любовь в «Двадцати днях без войны» не сыграна (чувство, о котором Герман снимает кино, вряд ли возможно сыграть) – она поставлена режиссером и прожита актерами молча, незаметно для зрителя. Она прорывается, как монолог летчика-капитана, только постфактум, когда покинувший Ташкент Лопатин бредет по очередным полям сражений и загадывает про себя: «Если сейчас будет три снаряда, а потом тишина, значит, все у меня будет хорошо. И у нее». А потом улыбается.

В коммунальном пространстве у человека нет времени, места и права на любовь; все обнажено, все на виду, каждое признание слышно соседям, каждое прикосновение кем-то замечено. Очевидно, поэтому Герман, певец коммуналки, особенно деликатен в этих вопросах – любовь должна быть скрыта и от глаз, и от всевидящей камеры. Болезненность раскрытых актов любви ощущается и в «Проверке на дорогах», когда партизана Соломина кто-то выдергивает со свидания (как выясняется,

последнего) с возлюбленной-переводчицей, и в «Хронике арканарской резни», где король на торжественном приеме во дворце дарит своему фавориту Румате любовницу, валяющуюся неподвижным голым телом в его неубранной постели. Когда позже любимая женщина самого Руматы снимает пояс целомудрия в его спальне, при этом присутствуют слуги и челядь, которых невозможно прогнать ни из комнаты, ни из дома. Это видит око оператора – значит, видят посторонние. Тем больше стимулов для того, чтобы таить любовь в себе, скрывать от всех. Так поступает Иван Лапшин, заглавный герой одного из самых пронзительных фильмов, сделанных в России 1980-х.

«Двадцать дней без войны» заявлены как фильм о любви, даже на уровне плаката (рисованные, чуть лубочные Гурченко и Никулин прижимаются друг к другу, как, кажется, не прижмутся в фильме ни на мгновение). «Мой друг Иван Лапшин» для многих – картина о времени, о провинции, о довоенной милиции, о борьбе с бандитизмом, но уж точно не о романтических чувствах. Тема любви – нитевидный пульс фильма, он прощупывается не сразу и с трудом. По большому счету, сценам, непосредственно связанным с «любовным треугольником» Лапшин – Адашева – Ханин, уделено в общей сложности от силы пятнадцать минут. Однако даже вступление, пролог от лица рассказчика, пронизано чувством любви – хоть и высказанной суховато-неумело. Откуда внезапный ностальгический интерес к ископаемым – вымершим людям из далекой поры его детства, из середины 1930-х? Причина лишь в том, что именно они умели испытывать сильные чувства, несмотря на окружавшую их разруху, на смутное (в подтексте – ужасающее) будущее. Несмотря ни на что.



*Одним из лучших фильмов о любви «Двадцать дней без войны»
сделало полное отсутствие собственно любовных сцен*



*Знакомство начальника опергруппы с артисткой – начало
романа,
которому не суждено состояться («Мой друг Иван Лапшин»)*



*И в любви, и на войне каждый – сам по себе.
Вверху: Адашева (Нина Русланова) в «Моем друге Иване*

Лапшине».

Внизу: Лопатин (Юрий Никулин) в «Двадцати днях без войны»

Холостяцкая вечеринка, мальчишник в коммуналке по случаю сорокалетия Ивана Лапшина – практически такое же сборище одиноких мужчин, как в зачине «Двадцати дней без войны». Отметив дату, милиционер Лапшин признается в любви к одному только боржому, поглядывая с труднообъяснимой тоской на сослуживца и соседа по комнате (Александр Филиппенко), воспитывающего в одиночку девятилетнего сына, и с дружелюбным презрением на своего подчиненного и, опять же, соседа Окошкина (Алексей Жарков), который подсылает пацана сделать контрольный звонок очередной «Клаве из весовой». Каждый хочет сепаратного, некоммунального счастья в семейном кругу – пусть даже без большой любви, – но Лапшин и на эту амбицию махнул рукой, смирившись с одиночеством. Он живет мечтами о будущем цветущем саде, в котором и ему доведется погулять, а в настоящем ведет жизнь принципиального бессребреника. То есть настоящего коммуниста, который даже на юбилей не ждет большего и лучшего подарка, чем металлический портсигар с теннисными ракетками на крышке. У Лапшина нет никого и ничего, даже его собственное тело принадлежит ему лишь отчасти – у него припадки после контузии в Гражданскую (по изначальному замыслу режиссера – и вовсе эпилепсия); он припадочный, собой не владеет.

Любовь к Наташе Адашевой (Нина Русланова), актрисе провинциального театра, которую на главные роли не пускают, настигает Лапшина внезапно и долго не дает прийти в себя, как эпилептический припадок. Он ради нее и дровишки подвозит мерзнущим артистам, и на спектакль идет, и большие безумства совершает – то догоняет на роскошном мотоцикле с коляской трамвай, на котором едет домой Адашева, то влезает в окно ее съемной комнаты по приставной лестнице, чтобы обнять ее и через силу признаться в любви. А услышав в ответ, что она любит его друга Ханина, быстро уходит и дома сует руку в кастрюлю, где кипятится белье. Телесная боль, острая и непереносимая, есть единственное лекарство от любви без взаимности. Последнее средство, чтобы спустя несколько месяцев все-таки найти в себе силы разойтись с женщиной навсегда – пообещав для приличия навещать ее изредка, на правах старого друга.

И Адашева, при всей актерской взбалмошности, и байронический журналист Ханин (Андрей Миронов), только что потерявший жену, не собираются выходить за рамки однажды выбранного образа. Безнадежная влюбленность актрисы-

провинциалки в путешественника из столицы остается константой, как погоня Ахиллеса за черепахой. Лапшин, напротив, пытается выйти из образа «нашего Пинкертона», идет напролом, лезет в окно к любимой женщине с бутылкой боржома в кармане – и чувства его так же прозрачны, как минералка, и так же хрупки, как содержащий ее сосуд: спрыгнув обратно на улицу, он с досадой вытряхивает из мокрого кармана осколки. Пусть для Германа Лапшин в исполнении Болтнева – «человек, которого скоро убьют»; можно увидеть в его скуластом вытянутом лице, беззащитной улыбке, застенчиво-угрюмом взгляде нечто сверх того. Он ищет любви, но не решается на нее надеяться или, тем более, претендовать. Он не удивляется, когда его несмелые попытки добиться взаимности (в сцене насильственного неуклюжего объятия Герман милосердно скрывает от зрителя лицо Лапшина) приводят к жалкому фиаско. Он знает, что не может рассчитывать на красивую смерть или многозначительный отъезд, как Ханин, – и попросту возвращается обратно в коммуналку. Туда же, чтобы лишний раз подтвердить элементарные и скучные аксиомы, притаскивается унылый Окошкин, сбежавший от нелюбимой жены и зверствующей тещи.

«Двадцать дней без войны» – насыщенный до горечи раствор любви, «Мой друг Иван Лапшин» – история о том же растворе, разбавленном боржомом: любовь здесь способен испытывать один лишь заглавный герой, остальные нашли удобные заменители. «Хрусталеv, машину!» – фильм о мире, наполненном фобиями и безумием, и в нем места для любви не остается вовсе, хотя потребность в ней стала лишь острее. Двенадцатилетний мальчик-рассказчик Алексей (Михаил Дементьев) – портрет художника в детстве – вскакивает с постели, разбуженный эротическими видениями и поллюцией. Генеральша (Нина Русланова) украдкой нюхает и осматривает пальто очевидно неверного мужа. Бредет по ночной пустынной Москве совсем одинокий, даже и не мечтающий о спутнице или партнере швед Линдеберг (Юри Ярвет-младший). Вдруг – о чудо! – ему встречается хорошенькая врачиха со знакомым именем Соня Мармеладова: как трогательные новобрачные у алтаря, они становятся на колени в детском объятии посреди очередной абсурдной коммуналки... Но, как выясняется чуть позже, Соня – агент МГБ, ее суровый муж по фамилии (тоже вряд ли настоящей) Карамазов – коллега по работе, а Линдеберг превращен ловкими сталинскими спецслужбистами в подсадную утку, необходимую для ареста Кленского.

Генерал, врач, *pater familias*, красавец-мужчина сначала шествует, а затем уже бежит по женщинам, каждая из которых

смотрит на него восхищенно и готова отдаться в любую секунду: комендантша дома и домработница, медсестры и ассистентки в госпитале, встреченные в гостях знакомые и подруги. Шаг убыстряется, Кленский оказывается в последнем пристанище, где, как ему кажется, не выследят: квартирнка Варвары Семеновны (Ольга Самошина), учительницы сына, старой девы, живущей вдвоем с ненавистной инвалидкой-матерью – невольно Герман предвидел героинь скандальной «Пианистки» Михаэля Ханеке, вышедшей через три года после «Хрусталева». Она ему – укрытие, он ей – немного любви, а в перспективе, быть может, и ребеночка. Щупая, любя, оплодотворяя все, что встречается на его пути, высокий бритоголовый Кленский вышагивает по Москве поступью античного бога. Но и такого супермена мелким гэбэшным бесам скрутить – раз плюнуть. Его не просто арестовывают – нет, еще и помещают в фургончик «Советское шампанское», куда запускают нескольких уркаганов.

Сцену изнасилования Кленского, которого чудовищно избивают, попутно принуждая к оральному сексу со страхолюдным уголовником, и насилуют черенком от лопаты, без преувеличений можно назвать самым страшным и наглядным эпизодом мирового кино, иллюстрирующим тоталитарное подавление человека. Те, кто осуществляют – и тоже не по доброй воле, а во исполнение немого приказа свыше – этот травестийный антилюбовный акт, получают не физиологическое, а более глубинное и сущностное удовлетворение. Радость унижить того, кто только что был значительно выше тебя; счастье занять подобающее, уже не самое низкое место в иерархии организованного насилия. Окончательное отрицание любви, о которой после подобного опыта не то что мечтать – даже вспоминать нелепо.

Видимо, поэтому отпущенный Берией на свободу Кленский не способен вернуться домой и вновь примерить знакомое окружающим амплуа. Последняя и единственная свобода – одиночество, пусть это даже одиночество в толпе, среди людей. Именно его выбирает генерал, ставший вечным пассажиром – или проводником – поезда, а в следующем германовском фильме – вчерашний небожитель Румата, отправляющийся на своем обозе в обществе таких же ненадежных и безразличных попутчиков-рабов куда-то вперед, в неизвестном направлении. Странствовать, без рыцарства. Этим донкихотам не до дульсиной.

IV. Люди из Красной книги

Два Лапшина – Дружба с милиционерами – Убийство – Тюрьмы
– Смерть Миронова – Болтнев, Кузнецов, Жарков – Астрахань
– Черно-белое и цветное – Финал – Очередной запрет –
«Торпедоносцы» и Аранович – «Ленфильм» и худсовет –
Подпольные показы – Андропов разрешил – Письма зрителей –
От Хельсинки до Парижа – На даче в Сосново – Пятый съезд –
Итальянские проекты – Больница – Начало «Хрусталева» –
Москва и Петербург – Братья Довлатовы и Цурило –
«Советское шампанское» – Вороны и «воронки» – Конец
Сталина – Каннский фестиваль – Гоголь-реалист – Избиение –
Свобода творчества



Какой все-таки текст лег в основу «Моего друга Ивана Лапшина»?

У папы о Лапшине есть две книги. Одна – прелестная, высокохудожественная книжка «Лапшин». Симонов считал, что такое может написать только старый человек, а пришел мой папа, двадцатитрехлетний, – и написал. Это была вещь об одиночестве,

написанная в стране, где отрицалось одиночество. В этом сила папы, за которую я его так и ценю.

Вторая – «Один год», плохо написанная, вся построенная на любви к Хрущеву и желании ему угодить. Но Чурбанов прочитал «Один год» и сказал: «Нам нужны такие герои, как Лапшин». Это напечатали в «Правде». Вокруг меня завертелось милицмейское колесо, меня стали склонять сделать этот фильм. Я-то хотел сделать фильм не по той книжке, которую прочитал Чурбанов, а по первой повести!

Есть писатели, реализовавшие себя на 300 %, на 200 %, на 150 %... Папа себя реализовал на 30 %. Он мог бы быть очень крупным писателем, но, кроме нескольких глав трилогии, «Подполковника медицинской службы», «Лапшина», «Жмакина» и повести «Здравствуйте, Мария Николаевна», он ничего по-настоящему значимого не написал. Какая-то идея ему не давала писать: он же всерьез мне говорил после войны, что война невозможна – «трудящиеся всего мира откроют нам ворота»! Он разрывался между этим и ненавистью к строю, который посадил столько людей. Папа абсолютно распахнулся Хрущеву, считая его приход к власти избавлением, и тогда вступил в партию.

Он был близко знаком с прототипом Лапшина – Иваном Бодуновым, героем нескольких его книг?

Папа был доверчивый человек, он влюблялся в людей. В этом было его отличие от меня: я не влюбляюсь. Могу хорошо или плохо относиться, переживать за кого-то, не мочь его терпеть, потом простить, но не влюбляться. А папа был влюблен в Бодунова. Дружба их началась еще до войны – ведь «Лапшин» был написан до 1937 года. У него было письмо от Зиновьева: рекомендация, чтобы папу ввели в жизнь ленинградского уголовного розыска. Его взяли на дело, но поставили у нарисованного, фальшивого окна с пистолетом. После этого его подружили с Бодуновым – тот был начальником одной из бригад ленинградской милиции. Это была бригада разведчиков. Был в ней, к примеру, такой Побужинский, который попал в милицию необычным образом: он вез муку на мельницу, на него напали бандиты, а он их всех перебил, сложил под муку и привез на площадь. Тогда его в милицию и зачислили. Потом их всех арестовали, а Бодунова отправили на Кавказ ловить банды. Это помогло ему выжить. Во время войны Бодунов был как-то связан с партизанами, а после войны занимался реабилитациями.

Я с ним тоже был знаком. Наверное, он был храбрый человек, отважный ловитель бандитов; папа видел его в деле. Хобби его было – избивать шпану: он брал трех-четырех своих удальцов, шел по улице в штатском и избивал, а потом садился в трамвай и

уезжал. Зато шли слухи: «Ваньку Корзубова так отметелили, что он домой на четвереньках приполз». Все мое знакомство с Бодуновым состояло из его рассказов о том, как надо пороть внуков. По мне, он был полный идиот – но папа светился, когда его видел, а папа не был глупым человеком.

Ваш отец дружил со многими чинами из милиции. Помните кого-то из них, из детства?

Был у папы друг – начальник ленинградской милиции, с которым они вечно выпивали на кухне по несколько бутылок коньяка. Милый человек Иван Владимирович Соловьев. Был у него огромный кабинет напротив Эрмитажа, он там сидел за гигантским столом. Помню, как-то я попросил его, чтобы моему товарищу Когану продлили прописку на год – тогда он смог бы учиться в аспирантуре. Мы встретились, и тот разрешил... А потом встал из-за стола, и я офигел: он сидел там без штанов, в одних трусах.

Дело в том, что он был в войну танкистом – у МГБ были свои танковые дивизии, на случай подавления восстаний в лагерях. Однако восстаний не произошло, и танки двинули на фронт. Он воевал и довоевался до командира дивизии, генерала и Героя Советского Союза. Кончилась война, его сделали начальником ленинградской милиции. А ведь танкисты весной и осенью не могли ходить в сапогах – грязь налипала; и молодые бегали от танка к танку босиком. Он добился того, что с венами у него было что-то страшное – и не мог надеть штаны. Надевал, только если из обкома приходили.

Как-то раз я спрыгнул с подножки трамвая – тот уже тормозил, – и меня арестовал милиционер, старшина. Прицепился ко мне, повел в отделение, а между дверями разбил мне лицо. Я сижу, вынашиваю планы злобной мести. Потом подхожу к дежурному, говорю: «Мне надо срочно позвонить». Мне дали: «Давай, быстро». Звоню Ивану Владимировичу по прямой линии, рассказываю, что случилось. Он отвечает: «Передай трубку дежурному». Я передаю, у того сразу скисает голос, а потом он мне говорит: «Иди отсюда». Потом, через две недели, я на той же улице встретил этого старшину: он сделал вид, что меня не видит.

То есть ваши отношения с милицией складывались не так радужно?

Я же был без пяти минут преступник. Однажды человека чуть не убил. В начале 1960-х у меня был друг по фамилии Зельманов – по-моему, немец с какой-то примесью. Он был невероятно силен, как горилла; выпарывал из пиджаков плечики, чтобы не казаться слишком широкоплечим. В ресторане к нам несколько

раз приставала шпана, а один шпаненок меня тронул за лицо. Тогда Зельманов вступил в действие – отколотил всех, а я одного; одному он вмазал так, что тот ехал по полу до оркестра. Весь ресторан встал и аплодировал, причем не ему, а мне (ведь у меня, а не у Зельманова были прекрасные отношения с милицией).

Потом мы вышли на улицу, нас окружили две машины такси, и из них вышло восемь человек, нас бить. Я не был страшно избит, поскольку зажался между домом и будкой для чистки ботинок. А Зельманова избили страшно. Когда же засвистела милиция, он одного поймал – сломал ему руку и лицом его ударил о заворачивавший из-за угла автобус. Зельманов убежал, тот лежит, подходит какой-то человек, слушает пульс и говорит, что пульса нет: он мертвый. Я пошел домой. В шесть утра я разбудил папу и сказал, что, очевидно, я принял участие в убийстве человека. Папа позвонил своему корешу – начальнику милиции, тот позвонил начальнику по городу, и выяснилось, что ни одного случая убийства зарегистрировано не было. Потом уже как-то я встретил этого несчастного загипсованного человека. Но несколько часов я провел в шкуре убийцы.

Вокруг папы роились капитаны, старшие лейтенанты... А у меня от них было огромное количество пистолетов. У них в кабинетах на полках были навалены эти пистолеты. Вот они арестовали какого-то человека, и им надо, чтобы он на них работал, но если в его дело поместят пистолет, он сядет. То есть выпадет из категории стукачей. Поэтому забирали – и отдавали. Им самим не было нужно. Например, у меня был пистолет с прозрачной ручкой, в которой были видны патроны. Так вот, когда произошла та драка, я только после нее сообразил, что у меня в кармане был пистолет. Через некоторое время папа мне сказал, что в Сосново беспокойно, попросил меня дать ему все эти пистолеты... И все их выбросил в сортир. Все до одного. Правильно сделал.

В титрах «Лапшина» вновь значится Володарский.

Я о нем говорить по-прежнему не хочу. В моей жизни его нет. А «Лапшин», с моей точки зрения, родился из повести папы и из реального уголовного дела.

То есть у вашего фильма есть серьезная документальная основа?

Еще какая! Когда мне настойчиво предлагали делать «Лапшина», я сначала отказывался. Говорил милицейским начальникам: «Вы мне ничего не показываете – одну ерунду. У вас вчера бандит изнасиловал девочку и ложкой выковырял ей глаза, а вы мне об этом ничего не рассказали. Я так снимать кино не буду». После этого нам многое показали, многие дела открыли.

Я видел невероятный ужас. Видел, как сидят в тюрьме проститутки, которых часто туда привозят их собственные мужья за заражение. Страшные темные катакомбы, и там какие-то свечи, ходят люди в белых платьях. Я совершенно ошалел, а надзирательница, наколотая до заживки, все время пыталась кого-то из нас схватить за зад. Через некоторое время выяснилось, что белых платьев нет. Это простыни, в которые заворачиваются проститутки, потому что в тюрьме они сидят голые. Сидят голые – но кокетничают. А в центре эта наколотая прапорщица.

Судебно-медицинский морг – вообще что-то. Ты сидишь, и несут человека, который повесился и провисел три недели: он трехметровой длины. А потом пронесли человека, которого в зоне зарезали, и у него из живота выпадали куски каши. На вид абсолютно съедобной. Там же лежал инвалид, обгоревший в костре; на его члене было вытатуировано слово «Боец».

Я в этом очень много жил. Считаю, что первые мои сердечные неприятности начались от этого. Я туда приходил, там сидел, а вся моя съёмочная группа – оператор, второй режиссер – надевала шапки на лицо. Они не хотели на это смотреть, а я смотрел. Мне нужно было Лапшина впустить в этот мир, где все на грани обморока, а он смотрит на это как на работу: пришел, сделал, ушел. Мимолетный эпизод в его довольно грязной, вонючей работе.

Кончилось все это довольно смешно. Я нашел самый страшный труп – он так долго лежал, что у него выросла борода, необычная: длинные, толстые нити свисали с лица. Установили три камеры, чтобы зафиксировать реакцию актеров – их взгляд на труп. Открылись двери и вошли наши артисты: специально подобранные типажи того времени. Болтнев, икнув от ужаса, сдернул простыню... Да, русского человека ничем не удивишь. Один только сказал: «Ай-ай-ай. За что же они его, а?» Почему мы решили, что то, что производит впечатление на нас, так же впечатлит астраханскую массовку? Съёмка была загублена. Мы это потом выбросили.

Это было ваше первое столкновение с криминальным миром?

Впервые с этим миром я столкнулся еще тогда, когда снимался «Рабочий поселок». Снимали прямо около лагеря, декорация была в двух шагах. Уголовников мимо везли на работу, и они все время просили чаю. «Чайку приверти, начальник, а?» Я взял десять пачек и передал. Меня – под белые руки и в зону, к полковнику. «Вы что? Вы что передали?» – «Чай, – говорю. – Что я сделал-то такого? Людям чай попить!» Он говорит: «Ну ладно, идите к такой-то матери. На свою беду я разрешил тут декорации

строить». А потом меня останавливает: «Товарищ Герман, я вам честное слово даю, что это не выйдет за границы кабинета – но вы что, честное слово не понимаете, что передали?» – «Чай». – «А для чего?» – «Чифирь делать». – «И больше ничего? Как же вы живете, ничего не знаете... Если бы чифирь! Они им колются». Оказываются, они делают жуткий навар – и в вену. Авторучкой!.. А чифирь – это на Севере, у костерка, с рассказом о подвигах Чкалова.

Я очень хорошо знаю запах тюрьмы. Кисловатый запах в будке, похожей чем-то на будку телефона-автомата, в которой лампочки нет: называется «стакан»... Мы со Светланой очень большое время провели в «Крестах». Сидели на допросах разбойников, убийц. Светлану там однажды даже вытошнило. Нас представили по ошибке как врачей, хотя они уже прошли врачебную экспертизу.

Оказалось, все происходит не так, как пишут в книгах и статьях. Они не требуют отдать им бриллиантовое кольцо. Они берут в заложники мальчика или девочку и говорят: «Мы тут все собрали, а теперь ты пойдешь и соберешь в долг еще пятнадцать тысяч, до завтрашнего утра. Не соберешь – сейчас будем ебать». И эти жертвы, заплаканные, ничего не объясняя, собирают деньги. Никто ничего не требует – ты несешь сам, а тебе еще тычут в нос, что ты несешь дешевое или не то.

Все они играют: «Нам с детства снилось, что будем красть и убивать». Главного звали Шемеля. Они играли в судьбу. Ни за чем не охотились – ехали по случайной железной дороге, выходили на случайной станции, заходили в случайный дом. Грабили, убивали, иногда зарабатывали пару туфель и несколько рублей. Сели они, потому что были пьяны, тоже по случайности.

Вы общались с самими преступниками – или только со следователями, с милицией?

Не только общался, они у меня играли! В тюрьмах я тогда многого насмотрелся. Например, смертников. Мне казалось, что они все под кайфом – хотя меня уверяли, что им ничего не дают. Все спали в одинаковых позах. Горела электрическая лампочка, лежала нетронутая пайка хлеба, стоял остывший чай. Это всегда особенный отдел – для смертников, там их в каждой тюрьме человек шесть-семь.

Тогда расстреливали. Мне рассказывали, как именно. Была специальная камера, в которой не было ни одного угла, и все одновременно начинали по приговоренному палить. Никому заранее не говорили, что ведут на расстрел. После смертного приговора ты писал просьбу в Верховный Совет РСФСР. Приходил отказ, и тогда ты писал в Верховный Совет СССР. Опять приходил

отказ, но об этом тебе не сообщали. Просто приходили и говорили, что переводят на другое место, и вели в расстрельную камеру в другой флигель. В некоторых тюрьмах был прапорщик, который стрелял в затылок; ему полагалось 14 рублей и день отгула. Во времена Лапшина и вовсе можно было прочитать в деле: «Упал с кровати, отбил сердце и легкие». Милиционеры сами над этим хохотали.

Строжайшая тюрьма за Астраханью – вход через два тамбура. Именно там я должен был посмотреть самого мерзкого преступника. Бандит, убийца, который вышел из тюрьмы, пришел домой и изнасиловал мать. Мать после этого на него и донесла. Сажу я, входит какой-то беленький человек. Поговорили о том, о сем, он вышел. Я продолжаю сидеть. Спрашиваю: «Где убийца-то?» Мне отвечают: «Да вот же он был!» Представить себе невозможно – нормальный такой человечек, с улицы. После этого и решили взять на роль убийцы в фильме такого же.

Так тот персонаж, который по фильму зарезал героя Миронова, – не профессиональный актер?

Он не актер, он был нормальный уголовник. Зэк. Я очень легко отличал сидевших людей – у них какая-то другая кожа. Авитаминозная. И запах тюрьмы. Я к нему подошел и спросил: «Вас как зовут?» – «Жора». – «Вы не сердитесь на меня, я кинорежиссер, мне нужно знать – вы в тюрьме случайно не сидели?» – «А как же! 11 лет». – «За что?» – «Во-первых, по статье за воровство, а там еще убийство подкатило». – «А у меня не можете сняться?» Он захотел. Стали мы с ним работать, и он нам очень много показывал – как надо, как не надо. Я его спрашивал: «А как с бабами в тюрьме?» Он говорил: «Ну как – вообще, грелка, ее из камеры в камеру передают. Процарапаешь – тебя убьют. А у меня на лесоповале была киргизка. Такая умная! Ты ей хлеба дашь – она сразу хвост в сторону». Я решил, он говорит о киргизской женщине, и только потом начал понимать, что он говорит о лошади. Думаю, я сейчас сблую, а он бежит за мной и кричит: «Алексей, поверь, лошадь – гораздо лучше бабы! Кто пробовал лошадь, к бабе больше не полезет».

Как его боялся Миронов! Что-то было в глазах у этого Жоры Помогаева, от чего Миронов стекленел от ужаса. Он умолял: «Что хочешь делай! Пусть меня лучше шесть человек зарежут! Пусть собаки съедят – только не он!» А тот ему: «Дяденька, дяденька, ты что?»

Эта сцена – одна из самых страшных за всю историю советского и российского кино.

Когда Миронова зарезали, мы оказались перед серьезной проблемой: ведь невозможно сделать грим человека, которому

только что ножом проткнули желудок. Миронову с его острым носиком – точно нельзя. Я тогда ему говорю: «Андрюха, если ты плохо сыграешь эту роль, на тебе как на драматическом актере поставят крест. У меня все-таки репутация человека, который умеет с артистами работать. Давай как-то вместе выпутываться». Он говорит: «Как?»

Я тогда показываю ему дорожку между бараками, где мы снимали эту сцену: она состоит из смеси говна шведского, говна Петра Первого, говна Нарышкина, говна лакеев Екатерины, немножко пыли... А там еще рядом огороды клубничные, тоже сделанные из говна. «Так вот, мы сейчас эту дорожку польем, и ты ткнешься туда лицом. Высохнет – будет то, что надо». Долго вели с ним переговоры. Наконец, проклиная все и всех – кино, маму, меня, Голубкину, – Миронов страшно кричит и ложится, сует лицо в говно, потом поднимает. С него текут слюны. Я говорю: «Пошевели еще, пошевели». Поднимаю глаза на второго оператора Толю Родионова, а тот руками делает крест: все, свет кончился! И все убегают, сначала сунув мне воду, мыльницу и полотенце. Миронов поднимает голову и сразу все понимает: «Сволочи! Какие сволочи!..» Ну что, макался и второй раз. Здорово получилось.

В основе сценария – жизнь ленинградской милиции до войны, но ведь действие фильма перенесено в довоенный Унчанск, в провинцию. Почему?

Действие «Лапшина» происходит в Ленинграде. Я понимал, что того времени в этом городе не сниму. Снимешь Дворцовую площадь – и на этом бюджет кончится. А мне был нужен маленький городок, Унчанск. Почему-то я уперся в два города: Астрахань и Гурьев, на Каспии. Не знаю почему. Сначала стал смотреть в Госфильмофонде все, что можно, по Астрахани. Красивое, некрасивое, пристань строят, буксирный парк. Насмотревшись и нафотографировавшись, мы со Светланой сели в самолет и прилетели в Астрахань. Вышли из гостиницы, прошли 150 метров, и я остановился, будто в меня ударила стрела. Я попал в это место! Не тронутое ничем, кроме того, что туда приварили доску почета.

Арка деревянная, парк. Поехали дальше – камыши двухметровые, среди них летают трамваи. Но современные. Так что весь вопрос был в том, чтобы привезти старые трамваи и покрасить их в белый цвет. Их вообще-то никогда на юге не красили в белый цвет. Это я придумал. А потом прочитал, что кто-то ссылается на наш фильм в вопросе о том, в какой цвет красили трамваи.

В этом стопроцентно правдоподобном фильме не было места

для «народных» артистов, для популярных имен и лиц?

Я вот как подумал, готовясь к «Лапшину»: давай-ка я откажусь от того, что было в «Проверке на дорогах». То есть от великих профессионалов. Я хотел сделать фильм с людьми, которых никто не знает. Но так я тоже мог влипнуть. Поэтому два ассистента занимались двумя потоками артистов. Один – самыми популярными, известными, прекрасными, при виде которых люди улыбаются. Другой занимался теми, которых никто никогда не видел. Первыми занималась Таня Комарова, вторыми – Витя Аристов.



«Лапшина» Юрий Герман написал еще до войны: «Это была

вещь

об одиночестве, написанная в стране, где отрицалось
одиночество).

Офицерское общежитие. 1942 год



С Андреем Болтневым и Андреем Мироновым во время работы
над «Мойм другом Иваном Лапшиным»



С Андреем Мироновым на съемках. «Когда Миронова зарезали, мы оказались перед серьезной проблемой: ведь невозможно сделать

грим человека, которому только что ножом проткнули желудок»

Сразу нашли Болтнева на роль Лапшина? Все-таки он – главная находка фильма.

На роль Лапшина главным кандидатом был Губенко! Я его очень уважал по театральным работам, очень хотел его на эту роль. Он у меня жил. По вечерам мы с ним подолгу разговаривали – о жизни, об искусстве. Утром он одевался, бегал по Марсову полю. Потом мы ехали репетировать. И чем больше мы репетировали, тем больше я понимал, что какая-то существует палочка, при которой он артист – очень хороший артист! – а в этом фильме он играть не может.

В это же время мне привезли Юру Кузнецова и Андрея Болтнева. Хороших артистов – Кузнецов на много планок выше... И утвердили мне Кузнецова. Но у него было одно свойство, которое совершенно не годилось Лапшину! Он был чуть-чуть хитрый, в нем была мощная приспособленность к жизни. То есть он бы эту артистку выеб, а потом помог бы ей немножко в театре. Мне же был нужен один из тех, кого потом истребили. Под визги и крики я взял Болтнева.

Но и Кузнецова мне было страшно жалко терять. Я ему говорю: «Юра, если вы сейчас уедете в Омск, все ваши дела с кино закончатся. Давайте так: я вам даю честное слово – у вас будет роль! Небольшая роль, но она даст вам возможность двигаться дальше. Будете сниматься здесь – вас начнут хватать». Мы с ним ударили по рукам, и он стал играть начальника милиции. Роль, которой в папиной повести практически нет. Но я ее стал расширять: на нем было приятно останавливаться камерой, он был живой человек. Тогда и двинулась его карьера.

Единственное исключение из общего правила – Андрей Миронов. Звезда...

Миронова я хотел с самого начала, ходил смотреть его в театр... Но надо же было еще кого-то попробовать! Самым неожиданным образом именно на эту роль я попробовал Сашку Филиппенко. Мне сказали, что это замечательный артист. После проб стало ясно, что роль должен играть Миронов, тем более что Ханин у папы – носач, и зовут его Давид. Я понимал, что с Мироновым будет довольно каторжная работа, но что делать? Кстати, у Андрея была такая болезнь – когда ты его довольно сильно заводил, у него вылезал глаз. Не просто вылезал, а

вылезал из орбит, нельзя было снимать! Как на это не обращали внимания, как не догадались, что у него в мозгу что-то не то? На этом сцену его самоубийства можно было сделать в десять раз страшнее. Но я этого делать не стал – было бы какое-то неправильное, другое ощущение.

А Филиппенко-то куда мне деть? Очень хороший был артист! Блестящий. Значительный. Я ему сказал: «Саша, роли для вас нет никакой – вообще. Только человек по фамилии Ашкенази, который приходит играть в шахматы. Я вам сделаю роль, я клянусь, но вы с нами подпишите договор на этого Ашкенази». Он подписал. Мы боялись, что он от нас уйдет, и сначала кино с него даже начиналось – он читает Пушкина вслух, пока выносят трупы. Это было очень здорово, но в фильм не вошло. Играл он судмедэксперта. Роль была придумана под него. Мальчик, его сын; они живут вдвоем; «если ты то-то не сделаешь, я выключу радио». Как он ходит, как не верит в самоубийство Маяковского. Мы все придумали от «а» до «я», чтобы был Сашка. Чтобы собрался ансамбль этой коммунальной квартиры.

Кого нашли следующими?

Патрикеевну. Зинаида Адамович была прелестной, смешной актрисой из провинциального театра, из Рязани. Последним был Леша Жарков. Он был известный артист, но известный мало кому – сыграл только у Киры Муратовой в фильме «Познавая белый свет», который почти никто не видел. Жарков мне очень нравился, но был у него конкурент – артист Возженин. Он был мудака: приехал на два часа на пробы из своего Новосибирска и уехал, не дождавшись разговора со мной. Тоже, между прочим, неплохо бы сыграл.

Сейчас Жаркова вообще брать трудно – он часто пьет. Последний раз с ним был цирк: на «Хрустале» он не мог озвучить одну фразу! Хоть немного пьяный – а уже не попадает. Тогда я попросил одного довольно крупного босса дать мне бандита, который будет выглядеть как администратор. Дали мне бандита. Тот встречает Лешку на перроне и говорит: «Не надо ехать ни в какие гостиницы – сразу на студию, там кофе уже готов, завтрак, и на площадку». Лешка ничего не понимает, едет. Позавтракал и пошел в туалет – бандит за ним. Лешка сделал круг и опять пошел в туалет – бандит опять за ним. Лешка ко мне: «Ты что, бандита ко мне приставил?» Я говорю: «Лешка, это не бандит. Это киллер. Понимаешь разницу? У него задание – если ты сегодня хоть каплю выпьешь, он тебя убьет, ты в Москву не приедешь. Ты уж на меня не сердись, но я не могу четвертую смену тратить на одну реплику. Меня это не касается – ну, убил тебя человек и убил». Леша позеленел, закричал: «Ну ладно, я

тут...». А я говорю: «Только не кричи при нем, он нервный; может выстрелить». Лешка пошел, озвучился. Потом спросил: «Все? Точно? Меня никто не убьет?» И побежал выпить.

На съемках «Лапшина» таких проблем еще не возникало?

Возникало. С Болтневым. С первых дней съемок начался ужас. Болтнева замкнуло. Вырубило. Он попробовался хорошо, но первого слова сказать не мог. И второго. И третьего тоже. Я первую сцену выбросил, ничего не выходило. Он пьяный гонял по Астрахани на мотоцикле, за ним бежали дети и кричали: «Эсэсовец, эсэсовец!» Что мне делать? Губенко вызывать? Но на мотоцикле сильно не наиграешь – надо рулить все-таки. И Нина Русланова помогла; постепенно все как-то наладилось, вошло в колею.

Русланова была уже известной актрисой? Она сыграла у Киры Муратовой в «Коротких встречах».

Там и в «Познавая белый свет» она сыграла прекрасно, но взял я ее не за это. Я видел ее в другой картине, где она вместе с артистом Любшиным играла пару – какая-то любовь, выяснение отношений. Короткометражка. У Муратовой я понял, что она очень хорошая артистка, даже замечательная. А тут понял, что великая. Вообще я сначала в главной роли хотел прекрасную артистку Купченко снимать, она мне очень нравилась. Мы пришли в гости к Купченко и там увидели Русланову. Ее я тогда думал взять на роль проститутки... Тут на меня надела Светка: мол, Купченко – это отработано. И я решил взять Русланову. На съемках в Астрахани мы Руслановой утром купали на базаре за чудовищные деньги сметану и творог – она делала маски, лежала в сметане и твороге. Все стремились к ней в номер, чтобы ее лизнуть.

А перед началом съемок Нинка почему-то заявила, что ни за что не будет сниматься с Мироновым – он якобы где-то ее тяжело оскорбил. Я сказал: «Тогда я возьму Купченко, что поделать». «Ну ладно, посмотрим», – сказала Русланова злобно. Дальше... Таких друзей, как Русланова с Мироновым, я не встречал! Не разлей вода. Мы в Астрахань поехали с сыном – и помню, как мы приезжали с выбора натуры и в конце коридора слышали хохот и видели детский велосипедик. Значит, там были Нина, Андрей, наш сын и все, кто может собраться вокруг.

А сложно ли было с тем ребенком, который сыграл сына героя Филиппенко – рассказчика?

Детей мне отбирали ассистенты. Мальчик, который в итоге сыграл в «Лапшине», ненавидел сниматься и ненавидел меня. Ничем его нельзя было пронять. Родители привозили его на съемки со скандалом. Почему? До сих пор не могу понять. Он был

замечательно способный мальчик. Правда, мы его много снимали тогда, когда он не видел, что мы снимаем.

У вас исключительный второй план. Как же все-таки вам удалось объяснить, что эта картина – про Лапшина, что он – главный герой? Или хватило заголовка?

Делать из Болтнева главного героя надо было незаметно. Я понимал, что он – герой, я тащил на первый план человека из Красной книги. Человека, который не дожил. Человека, которого убили. Я делал это по-разному: то газетой его прикрывал, то оркестр со Сталиным пускал. К сожалению, мне из фильма пришлось выбросить сцену с эпилептическим припадком: передали от министра внутренних дел, что нас поддержат только в том случае, если уберем припадок. Было две сцены – в первый раз он падал с кровати, во второй у него был припадок после убийства Соловьева. Сказали, что не брали в милицию в те годы эпилептиков. Пришлось убрать.

Андрей Болтнев пил по-страшному. Не у меня на съемках, а потом. Когда я стоял у его гроба, то вспоминал, как накануне он жаловался – болело сердце, а надо было артистку поднимать. Я стоял у гроба и видел лицо человека из Красной книги. Человека, который был расстрелян в 1937 году. Первый раз в жизни я понял, что попал точно. Что добился того, чего хотел.

Каково это было – съемки в провинции? Пришлось испытывать какие-то неудобства в расплату за возможность снять подлинное пространство?

Астрахань была голодная, страшная. Там продавались только головы сомов, а за банку сгущенного молока мы нанимали на весь день горничную, которая следила за нашим мальчиком. Группа сидела без баб, Миронову почему-то это было глубоко неинтересно. Я предлагал тогда Миронова связать, привязать на веревку и выбросить со второго этажа. В него вцепятся местные красавицы, которые кричали «Миронов!» за полтора километра, втаскивать их, обтрясать – они будут расползаться под диваны, – доставать, использовать по назначению и выбрасывать. А Миронова за это кормить и отмывать от запаха рыбы.

Что-то вы с любимцем публики не слишком церемонно обращались.

Работали мы хорошо. Один только раз вмешался нынешний мой друг Митта, который позвал Миронова на какую-то роль. Я ему сказал: «Ты не имеешь права, он у нас снимается – мы пригласили его за четыре месяца до того, у нас право первой брачной ночи!» А Митта передал мне: «Я любимец министра, что хочу – то и буду делать». Я тогда взбесился и послал ему открытую телеграмму в Ялту, чтобы прочитала вся гостиница:

«Человеку надо стесняться, если он любимец начальника! Особенно если начальник отберет у другого художника, который талантливее, что-то для твоего использования. Предупреждаю тебя, что у меня слабое сердце. Со мной что-то случится – Саша, тебе не жить!» Одновременно ему послал телеграмму еще один из тогдашних товарищей: «Выезжаю с мальчиками, съезжай из гостиницы. У Лешки плохое сердце, тебе не жить». После этого прихожу к Миронову; он сидит грустный на стуле, нос повесил. Говорю: «Здорово, Андрюха!» Он отвечает: «Что “здорово”, когда вы на меня подали в суд?» Отвечаю: «Да, подали! И сидеть будешь! Но мы уже договорились, что у тебя будет отдельная камера с письменным столом, и тебя из нее к нам на съемки будут привозить. Отснялся? Поезжай обратно. Прости, старик, нельзя делать противозаконные дела».

Зато Миронова обожал начальник местной милиции. У него просто оргазм случался, когда Миронов заходил. Он еще мечтал Нинку отправить обратно, чтобы вместо нее Голубкина приехала. Они умудрялись проводить вместе часы! У них стояла огромная тарелка икры и бутылка коньяка. Время от времени они вставали и говорили друг другу тосты, рядом с которыми грузинские тосты – шепот избитого в Освенциме еврея. Мне туда было нельзя, я им все портил. Поэтому я стучался и говорил: «Товарищ генерал, можно мы...» Тот с рюмкой стоит: «Ну что тебе, Алексей, еб твою мать!» – «Можно мы перекроем завтра улицу Октябрьскую с переходом на Семеновскую с переходом на Лазо? Люди пройдутся, подышат воздухом, город у вас чудный». – «Перекрывай, чтобы через секунду я подписал. Леша, дай поговорить с человеком!..» Так мы перекрывали всю Астрахань – больше никакой Астрахани и не было.

Что же, значит, Астрахань не обманула ваших ожиданий?

Вся она имела изумрудный цвет. Если ты стоял, то оказывался в Изумрудном городе. Но стоило тебе сделать шаг вперед, и весь этот изумруд срывался со стен, превращаясь в миллионы огромных изумрудных мух. Воняло там – выгребная яма ничто. Идет, скажем, девушка, хорошенькая, на шпильках. Заворачивает во двор. А туда за ней не повернешь! Потому что там – невероятная вонь. Она тебя не обволакивает, а ударяет со страшной силой. Она била, а ты падал. Я сам во дворы не заходил, но ребята рассказывали.

У нас была база – полувокзал. Там у нас было полно костюмов, которые мы привезли из Ленинграда, целый вагон. Туда к нам приходил этот начальник милиции, который обожал Миронова и вообще очень любил кино. Он рассказывал, что приехал работать в Астрахань в 1930-х годах, еще рядовым. «У

нас был лучший город в России – никаких бродяг! Видите эту скамейку? Она вся была утыкана высокими иголками – штук триста, пятьсот. Как только бродяжку возьмем с баржи, мы его – на эту скамейку. Кладем и придавливаем. Орет, не орет... Мы его минут пять подержим. Потом акт составим. Бродяги тогда все были в ватных штанах. Мы брали штаны, надрезали, и туда керосинчик или мазут. Поджигали и по этой аллее пускали – он бежит, из него дым валит, иголки сыплются... Больше он в Астрахань – никогда!» Пауза, все молчат от ужаса, и Андрюшка говорит: «Как же так, товарищ генерал, это ж зверство! А Горький когда в Астрахань приезжал – его бы тоже так?» Генерал отвечает: «Ну, тогда, брат, такие времена были...» Покраснел и ушел.

Но в новые времена милиция вам помогала?

Очень! У нас на съемках «Лапшина» было такое братство с милицией, что я боялся однажды проснуться и рядом с собой на постели вместо Светки обнаружить полковника милиции в форме. Например, Филиппенко не может прилететь – я звоню Ульянову, чтобы тот его отпустил, бесконечно ною... У меня от нытья поднимается температура, начинает сводить ногу, и Светка мне шилом колет ногу. Ульянов его, как правило, отпускал: Филиппенко у него в Театре имени Вахтангова играл какого-то шестого рыцаря... Что-то незначительное, точно не Гамлета и даже не Розенкранца. А однажды не отпустил – и все. Что делать? Снег уходит, важная съемка. Милиционер-старшина ко мне подходит – тоже преданный кино был человек – и говорит: «Слушайте, у меня тут сидит один... Вылитый ваш Филиппенко! Вот я вам его привезу, подстригу – не различите». – «А сниматься он будет?» – «Как это так – не будет?»

Привозят человека, который тут же начинает меня страшно материть. Я говорю: «Что ж это такое, обещали артиста...» Старшина отвечает: «Сейчас все будет. Иванов! Пойдем туда, за кусты». Уходит, оттуда разносятся удары, крики. Выходят: «Так че надо-то? Зачем сразу за кусты-то?» Говорю: «Тебя будут бить каждый раз, когда будешь на меня повышать голос. Думаю, тебя могут убить. Ты у меня будешь артистом». Правда, стоять с ним рядом нельзя – от него метров на шесть жутко воняло какой-то тюремной баландой. Говорю: «Чем-нибудь его протрите, снегом, например...» Он опять матерится, его опять в кусты. Потом выводят, одевают в костюм Филиппенко. Я говорю: «Они будут оборачиваться, а ты не оборачивайся – иди прямо, носи портфель». Он все сделал. Посмотрите фильм «Лапшин»: идут три человека, и один из них – никакой не Филиппенко, а мой друг уголовник, который мне обещал, что я буду всей камере сосать. Он все железно выполнил, еще раз обматерил нас, мы его

покормили, я ему дал десять рублей, и съемка была спасена. Распознать его невозможно. Филиппенко не верит до сих пор!

Астрахань была прелестно воровская. Иду с полковником милиции по улице, подходит человек: «Икры нужно?» Икра – страшный дефицит. Я говорю: «Да что вы, какая икра!» Тот не уходит: «Хорошая икра, качественная! Берите». Спрашиваю его. Полковник спрашивает: «А что не взяли? У этого – хорошая икра!» Говорю: «Я же из-за вас не взял, вы полковник милиции!» – «Ну да, полковник, но тут все воруют».

И монтажная в Астрахани у меня тогда была в ментовке. Здесь сидят дежурные с пистолетами, тут камера, а посередине наша монтажная. Прекрасно, чисто, в камере не больше чем один человек. Вдруг однажды прихожу, а в камере не протолкнуться – как в трамвае на футбол в 1950-е годы ездили. Это началась путина. Арестовали тех дурачков, которых Советская власть не научила заранее давать взятку Рыбоохране, чтобы кормить осетров. Мочой воняло дико, и нас куда-то перевели.

А кроме Астрахани вы где-то еще снимали?

Были еще бараки под Ленинградом, где снимали сцену ареста банды Соловьева. Ермаш потом визжал: на хрена тратить государственные деньги, чтобы строить для съемок такие бараки? Ну покрасил бы беленьким, голубеньким. Он мне сказал тогда замечательную фразу: «Всегда тебя буду ненавидеть, потому что я так жил, а ты так никогда не жил». Все дело в том, что я этих барачников не строил, там последний барак до сих пор стоит. Я там ничего не строил, ничего не менял. Там жили люди с детьми, у них были крошечные огородики, у некоторых были козы.

На съемках была драматическая сцена. Когда милиционеры к баракам подходят, мужик на крыльце жамкает женщину, мнет ей голую грудь. Гладит и целует, отвернувшись. Репетиции, мы снимаем это часов пять. Все это время ей мнут грудь – правда, за деньги. Женщина, кстати, хорошенькая. Потом она ко мне подходит и говорит: «Товарищ режиссер, скажите им – ну ведь пять часов мяти мне грудь! Я же женщина, мне же хочется. Пускай теперь меня отведут за кусты, сделают свое дело». Я говорю: «Пойди с ней», – а актер отвечает: «Да ты что! Она старая, вонючая». Хотя она была довольно милая. Я позвал офицера. Он всех построил, а она стоит в стороне, ждет. «Ну, кто ее? Увольнение получите!» Никто. «Ну ладно, – говорит она, – если никто не хочет, товарищ режиссер, дайте тогда на бутылку портвейна». Я дал, и она домой пошла. У меня сердце сжалось.

Монтаж в картине тоже фантастический – иногда начинает казаться, будто она снята единым планом, хотя это не так.

Фильм мы монтировали так, чтобы на стыке кадров не было

швов! И старались не брать артистов, которые давали шов. Помог опять Генька Дюдяев, хотя он уже был болен и сниматься не мог. Нинка Русланова – гениальная, великая артистка; было нетрудно с Филиппенко и Кузнецовым. С Болтневым было сложно – но мы выкручивались, чтобы не было, как с Шукшиным в «Калине красной». Там он никак не может на экране существовать вместе со своей матерью: он великий артист, а она типаж.

А с цветным и черно-белым изображением? Сразу решили их совместить?

Цветные вставки в «Лапшине» – это все хитрости советские! Мне не разрешили снимать черно-белое кино. Категорически. Тогда я сказал, что сниму цветное, которое можно обесцветить так, что получится черно-белое. Я снимал себе, а потом вдруг получал телеграмму со студии: «Алеша, ты снимаешь черно-белое кино! Ты с ума сошел?» На следующий день собирались с оператором и художником-постановщиком: «Все, снимаем цветное. Любовную сцену снимаем в голубой гамме или зеленой? Лучше в зеленой? Снимаем в зеленой». Отправляем материал – зеленый, красный или коричневый. Все успокаиваются. Мы опять начинаем снимать черно-белое.

Потом я вдруг увидел, что в этом есть колоссальный кайф – меня, кстати, за это потом очень хвалил Бертолуччи и сам хотел какую-то картину так снимать. Это дает ощущение старых фотографий – они же все в цвете, они не черно-белые! А Федосов мне все время говорил, что знает, как это привести в порядок. Он напечатал копию, где любовь сделал голубой, стрельбу красной, убийц черными... Я, когда это увидел, устроил ему почти что физическую расправу и отстранил от печати. Печатать стал сам.

По какому принципу, сказать не могу. Как душа просила. Мы сидели со Светкой и подбирали цвета. Там даже внутри кадра есть перескоки цвета: был серый, а стал синеватый. Это еще лучше, чем черно-белое кино, подчеркивало все – Астрахань, нищету, любовь. Это наша жизнь черно-белая, а та жизнь была другая, странная: кровавая, любовная, с демонстрациями... Через четыре с половиной года мы с картиной приехали в Париж. Там мне вдруг сказали: «Мы исправили все недостатки. Выворачивали цвет!» Я сказал: «Либо вы к завтрашнему дню все восстанавливаете, либо я в суд подаю. Я полгода эти перебивки подбирал». Переделали...

Вы тогда уже твердо решили, что заказывать музыку композитору не будете.

Книгу папа написал в 1936 году, а ведь в это время было полным-полно запрещенной музыки! Если командармов сажали, то, наверное, уничтожали и марши их армий? Тогда я специально

бросил такого Аркадия Гагулашвили, которого я композитором не считаю, на поиски этой музыки. Ему помогала моя ассистентка Таня Комарова. К сожалению, очень хорошей музыки не нашлось. Нашелся марш Блюхера, других сильных не оказалось. Этот марш тихо звучит в актерской уборной. А еще – музыка Эрнста Буша, ее в конце играет духовой оркестр. Все ее слушали в 1930-х годах: оркестр приезжал в Москву, и интеллигенция страшно этим упивалась.

Потом, после выхода «Лапшина», мне писали много писем о том, что в моем фильме звучит песня «На смертный бой летит стальная эскадрилья» – ее герои поют в начале. Как же так? Действие происходит в 1936-м, а песня написана в 1938-м! беру книгу папы, и там ее поют. Потом все выяснилось. Тех ребят, которые написали песню, посадили в 1936 году, и песня исчезла. А к 1938-му их выпустили, и песню разрешили. Тогда она и заполонила все радиоточки Советского Союза.

Страна тогда либо сидела, либо сажала, либо ожидала посадки. И жила!

Одна из самых впечатляющих сцен «Лапшина» – финальная...

У фильма был другой финал! Лапшин делал зарядку, подходил к окну, открывал его. За окном начинался дождь. Стояла незнакомая девочка и ее папа рядом. Она ему что-то говорила, говорила, говорила и плакала. А мы как-то ехали, появлялся трамвай и выводил нас на подъезд. В подъезде стояли мой папа, моя мама и люди того времени, точно отобранные. Я даже это снял. На роль папы я нашел милиционера, похожего как две капли воды. Но когда камера на него наехала – стоял баран! Все папино обаяние исчезло, и стало понятно, что стоит нормальный дурак, который тебя палкой трахнет в подъезде. Весь этот чудовищный по сложности кадр я выбросил.

Мы сидели – Светлана, я, Юра Клепиков – и придумывали самый финал. Вдруг меня как подбросило! Я сказал: «Посидите пять минут, сейчас вам будет финал». Побежал и схватил этот оркестр, который к тому моменту у меня вылетел, в фильм не вошел: а ведь я собирал его отовсюду – были музыканты из Ленинграда, Сталинграда, Астрахани... Только из военных оркестров, с лицами дикарей! И просто поехал оркестр – с портретом молодого Сталина впереди. Все сказали: «Есть финал». Обрадовались, выпили. Прошло четыре с половиной года, картину разрешили, и вслед пришел факс: «Сталина убрать с трамвая». А я сказал: «Нет».

Но за этим следует еще несколько строчек закадрового голоса, с которого картина и начинается. Связка между тридцатыми годами и восьмидесятыми.

Эпилогом и прологом с закадровым голосом я очень гордился. Изначально это было сделано для Госкино, но теперь эта часть так мне нравится, что выбрасывать ни за что не захочу. Финал я частично украл у Трифонова, и меня поймала его жена. Но простила. Финал был нужен, чтобы показать: мы не против Советской власти! Это раньше трамваев было мало, а теперь много, трудно перейти улицу... Что касается начала, то там надо было показать, что в тридцатые годы мы дружили, любили.

Еще я украл несколько фраз у Володина из «Пяти вечеров», но честно к нему пришел и сказал, какие фразы мне нужны. А он мне разрешил. Сказал: «Не только разрешаю – я и не помнил, что у меня есть такие фразы! Хотите – берите все. Хоть весь первый акт». Володин был замечательный человек, он меня очень любил. И постоянно у меня выяснял, кто кагэбэшник. А я и не знал!

«Пять вечеров», кстати, я считаю лучшим произведением советской эпохи. Абсолютно революционным. Эта пьеса весь наш театр повернула с баса и фальши на коммунальные квартиры, где играет радио. Сам факт, что в коммунальной квартире все время болтает радио, – революция. Картина Никиты Михалкова – не революция. А спектакль Товстоногова был революцией в советском театре. Это было потрясюще. Какой был Копелян! Какой Лавров! Какая Шарко! Я этот спектакль смотрел раз тридцать, не меньше.

Вернемся к «Моему другу Ивану Лапшину». За что эту-то картину запретили? И как это случилось, с чьей подачи?

Картина попала на экран к Ермашу в Госкино, он ее посмотрел – это заняло полтора часа, а еще через тридцать минут продиктовал факс или телеграмму: «Картину списать в убытки, всех виновных в изготовлении наказать». То есть «Лапшин» просуществовал примерно полчаса. Не было ни дополнительных просмотров, ни заседаний. Судьба картины зависела от министра, и кому мне было жаловаться? Симонова уже не было в живых.

Многие на этот раз вступались за картину?

Говорит мне один известный режиссер: «У меня большие неприятности, меня вызывают в обком беседовать о “Лапшине”». Мы идем по студии в это время. У меня перед глазами темнеет от ненависти. Я говорю: «Послушайте, ведь вы – Герой Социалистического Труда и народный артист. Все, что можно получить, вы получили, даже за те фильмы, в суть которых глубоко не верили. Теперь я снял кино, которому вы стоя аплодировали – причем довольно долго. За это вас сейчас пожурят, а вы скажете: “Ну что ж, не уследишь за молодыми”. И вы мне, уволенному со студии и безработному, это сообщаете, как свою неприятность? Опомнитесь!» И ушел. Больше я с ним не

дружил.

Странно, ведь в фильме вроде бы не было ничего запретного. Сентиментальная картина о влюбленном милиционере – вовсе не обличительная социальная драма о сталинских лагерях...

Меня за это, кстати, потом американцы осудили. В «Нью-Йорк таймс» написали ругательную статью о том, что мы должны были в своем фильме показать лагеря и то, как сажают людей. Так вот, я как раз хотел показать концлагерь на сцене, в театре – это мне казалось выходом. Там есть реплика: «Сеня, позовите в наш барак воспитателя, скажите ему, что мы идем создавать новую коммуну». Для сцен в театре мы, собственно, взяли и поставили кусочек из реальной пьесы Погодина.

Но советский истеблишмент то ли прочел этот второй пласт, то ли просто почувствовал, что картина «не наша».

Как Герасимов на меня орал – это не поддается описанию! «Что ты снял? Все было не так! Были широкие улицы, твой папа жил в прекрасной квартире! А ты что нам показал?» Я ответил: «Сергей Аполлинариевич, это вы были любимец Сталина, весь в орденах. Жили так, как не жил никто, и для вас были широкие улицы в Ленинграде. А я снимал в Астрахани. Для вас народ не значил ничего, а значили указания. Я снял кино о том, как жила страна, а не о том, как жили вы». – «Да-да, ты не сомневайся, я тебе не сделаю плохо...»

Он, правда, на меня обиделся, что ему лицо сплющили во время премьеры «Лапшина» в Доме кино. Мне там вообще голову разбили – я был весь в крови. Такая была давка, кто-то двери выламывал. Помню, фильм уже начался, и мы сидим с Нинкой Руслановой, пьем водку маленькими рюмками. Вдруг начинают выходить люди. Пять человек, десять... а прошло минут сорок. Двадцать, тридцать, пятьдесят, сто, двести человек. Ужас! За что? Неужели такая тоска? Один ко мне подошел и низко поклонился. Я говорю: «А досмотреть – никак?» Тут выяснилось, что Белый зал набился, и там сеанс начали раньше. И он уже закончился, люди выходят, а в Большом зале – еще смотрят.

Очевидно, что в тот момент зрительский потенциал картины был огромным. Вас угнетало то, что она отрезана от публики? Лежали лицом к стене, как после запрета «Проверки на дорогах»?

После запрещения «Лапшина» я был самым забытым человеком на «Ленфильме», вроде бы, – кто еще может похвастаться тремя картинами на полке? Но стоило мне зайти в кафе, и мне без очереди подавали кофе или бутерброд с заветренным сыром. Всегда. Я даже мог сесть за столик, и ко мне бежала буфетчица по имени Ларисенок: несла мне кофе и спрашивала, что еще принести. Кофе был жуткой бурдой, но это

знак внимания! Скандал случился только один раз. Его устроил артист Филиппов. «Кто такой? Почему не мне? Моя очередь! Эй, гони обратно кофе». Я сказал: «Тут есть один большой секрет. Подумай, кто я такой, что мне без очереди несут кофе!» И ушел. А он задумался.

В те же годы снимались «Торпедоносцы» по сценарию, написанному вами со Светланой Кармалитой. Как родился этот проект?

Как-то я сидел и ковырялся в папином архиве – я вообще любил всякие его записочки... И вдруг стал вытаскивать листы: с одной стороны очень интересно, с другой – довольно банальная проза. Так я вытащил несколько листов повести «Здравствуйте, Мария Николаевна», которую мы со Светланой потом собрали, сами дописали и опубликовали. Ее напечатала «Звезда»; я считаю, это одна из лучших папиных повестей. Она и стала основой для сценария «Торпедоносцев». Там было страниц пятьдесят рукописи, но сработало то, как папа заставлял меня писать «под него», а Товстоногов – писать «под Шолохова». Мы со Светланой оставили папины страницы, а остальное написали сами, про тех же героев – вплоть до их гибели. А самое главное – я же там жил в детстве! Помню эти квартиры, лестницы деревянные... Помню Полярный. Я даже вспомнил женщину, у которой однажды началась сильная изжога. Все ей говорили, что это от пельменей, а потом выяснилось, что в эти минуты в самолете горел ее муж.

Сами снимать «Торпедоносцев» не собирались?

Этот сценарий мы со Светланой вообще-то писали для меня. Писали очень долго. Был еще разгар брежневских времен. Картина вышла в начале 1980-х, Светка получила Госпремию, и буквально через два года начали выпускать мои старые фильмы и давать мне Госпремии. Когда сценарий «Торпедоносцев» был написан, к нам пришел Семен Аранович. Он был очень хороший рассказчик, очень обаятелен, страшно любим женщинами. До того как прийти на «Ленфильм», снимал документальное кино, а до этого был летчиком. Старший лейтенант, штурман. Более того, он летал на Севере и все эти аэродромы хорошо знал. А после войны поступил во ВГИК. Мы дали почитать ему сценарий – нет ли ошибок. Он же нам сказал: «Ребята, вы себе напишете такой же. Отдайте этот мне! Я же летчик... Я все это знаю, летал на Иле. Я сниму».

Мы поговорили-поговорили и решили отдать ему. Тем более что «Лапшин» к тому моменту уже был отснят и сдан в Госкино; я был практически уволен с «Ленфильма». Поэтому-то моего имени нет в титрах ни «Торпедоносцев», ни других восьми сценариев, которые мы написали со Светланой.

Состав артистов почти точно тот же, что в «Лапшине».

Аранович взял моих артистов. Кузнецова, который ко мне летал из Омска, Болтнева, который летал из Новосибирска, и других: Жаркова, Филиппенко, Сливникова. Они год летали ко мне на съемки, а теперь в своих провинциальных театрах считались посмешищем. Что мне с ними делать? Я пришел к Арановичу и говорю: «Семен, это наш сценарий – возьми моих артистов! Мне невыносимо, что над ними будут смеяться». А над ними действительно смеялись. Позже, когда мы ничего не получили в Каннах с «Хрустальевым», Цурило встретил директор его театра и спросил: «Ну что, обосрался?» В общем, Аранович взял всех.

Вы ничего не имели против? Не ревновали?

Наоборот, я ему помогал с этой картиной во всем. Каждый вечер мы с ним сидели с «Торпедоносцами». Потом Аранович взялся за сериал с моими артистами, даже в костюмах из «Лапшина». Мы тогда как раз поссорились, и я думаю: выйдет его сериал с моими артистами, а «Лапшина» никто не видел. Моего открытия артистов будто бы и нет. Тогда вдруг боженька пришел мне на помощь. Сериал этот по Юлиану Семенову неожиданно положили на полку. И высказывает «Лапшин» – семь копий, которые мне дал Андропов! А дальше рассказывайте про меня, что хотите.

Конечным результатом – «Торпедоносцами» Арановича – вы сегодня довольны?

Совсем не доволен. Хотя он ко мне очень прислушивался, ничего не менял в сценарии без меня, считал меня режиссером номер один... Некоторых сцен я бы действительно снять не мог – в частности, как горит летчик в самолете. Но картина мне не нравится. Родион Нахапетов – это какой-то ужас. Я не мог ничего сделать. Аранович говорил: «Среди твоих уродов должен быть один герой!» Я считаю, что картина просрана. Погублена. Впрочем, настаивать на этом при большом числе поклонников я не могу.

Вот, например, как картина начиналась на самом деле. Идет поезд, огромная очередь в сортир. Мягкий вагон, в нем едет Белобров – герой. Торпедоносцы же были дико богатые! За подбитый транспорт им платили пять-десять тысяч. Какие пачки денег у них водились, в какой тонкой коже американских пальто они ходили! Но и жили по три месяца. Так вот, Белобров выходит, в сортир не попасть, и он идет в тамбур. Там, на куче угля, среди черных от грязи людей он видит свою любимую – Тасю. Она возвращается с лесоповала. Он ее сначала не узнает, а она от него прячется. Он собирает все деньги, платит проводнику, тот им

делает отдельное мягкое купе. Они едут, выпивают, он ей наливает коньяк «Робинзон Крузо», и она засыпает. А ему выходить. Он распотрошил весь багаж и все ей оставил. Выходит на перрон, мимо идут вагоны, а в стеклах отражается только он: Белобров, Белобров, Белобров.

Но консультант спросил: «Что это за любители сортиров?», и начало изменилось. С консультантами Аранович был уступчив. А какой был финал! Лешка Жарков с обожженным лицом колот дрова и пел «Не унывай – прощай, прощай». Да, такое кино не получило бы Государственную премию.

Какое участие в запрете «Лапшина» принимало руководство студии? Ведь изначально запрет спускался сверху?

Директором на «Ленфильме» при мне был Илья Николаевич Киселев – жуликоватый прелестный матерщинник, который любил искусство! Но он сидел, и при первом свистке, что это искусство не является желанным, Илья Николаевич менялся моментально. Он восхищался искусством, но был сломленным человеком и был готов сломать любого. Он кричал на меня после «Проверки на дорогах»: «Ты у меня попрыгаешь! Я сидел, я никому это кресло не отдам». А потом в кабинете плакал: «Лешка, порежь картину, я тебя умоляю! Я тебе другую дам». Но я не верил. Это была клятва зэка.

Киселев был удивительный человек. Однажды вызвал к себе Юльку Файта и стал ему рассказывать «Доктора Живаго». А поскольку Киселев был еще и бывшим актером, то он, для наибольшей выразительности, снял штаны и стал бегать по кабинету в подштанниках. Юлька прижался к шкафу. В это время в кабинет вошли. Киселев, не меняясь в лице, спросил: «О чем мы с вами, значит, говорили?» Сам – в подштанниках.

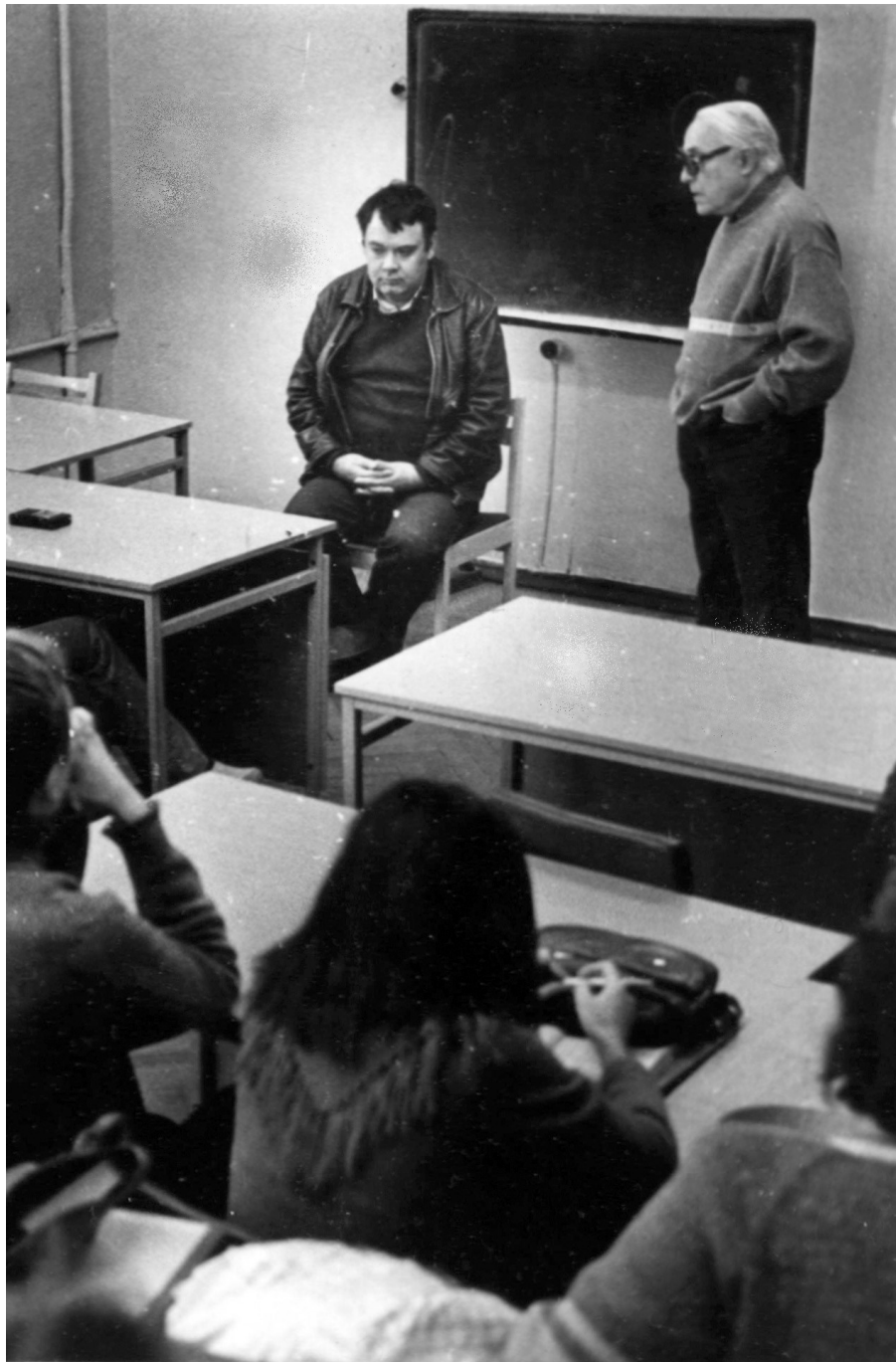
Наш худсовет – это было что-то! Хейфиц, Козинцев, Клепиков, Авербах. Интеллигентные люди на какой-то одной страшной цепи: все всё понимают, все хотят добра... Как-то иду по студии, а по коридору бежит овчарка, потерявшая хозяина. Огромная. У нас как раз идет худсовет. Я приоткрыл дверь, запустил туда овчарку и стал ждать воплей. Ни-че-го. «Бу-бу-бу», – говорит Козинцев, «Ложись здесь», – говорит какой-то женский голос. Минут через тридцать несчастная собака – посрамленная, никого не напугавшая – вышла и побежала дальше искать хозяина.

С кем на студии у вас были близкие отношения?

С Ильей Авербахом. Прекрасный человек, он мне как-то очень помог: пошел к Козинцеву, который меня не любил за «Седьмой спутник», и сказал ему, что «Проверка на дорогах» – очень хорошая картина. Тот долго не верил, потом пошел посмотреть и распахнул мне свою душу. У Авербаха был только один

недостаток: он был пижон. Как-то мне сказал: «Леш, вы в шампанское играете? Когда вам плохо, когда что-то вас расстраивает, сыграйте! Ставьте дюжину бутылок и соревнуетесь с товарищем, кто лучше откроет». Гораздо позже Авербах сделал картину «Голос», он тогда был уже очень болен. Мне эта картина не показалась хорошей, и я, как сволочь, повернулся и сказал: «Илья, а ты играешь в шампанское? Давай я сбегаяю». Он, правда, не обиделся, а засмеялся.

Авербах часто приходил к нам советоваться. Именно я ему посоветовал отказаться от «Белой гвардии». Объяснил, что снять это невозможно, потому что нельзя придумать финал: если спасение этих прекрасных людей – в приходе Красной Армии, то в это поверить нельзя. А если плохо, что пришли красные, то этого никак не снять. Как эту ситуацию обойти? Авербах тогда предлагал нам написать сценарий. И я придумал такой финал: у девочки коклюш, она гуляет вокруг пруда (считалось, что это помогает при коклюше), а ее папаша сидит на крыльце старой дачи, с кем-то разговаривает. Ботинки у него блестящие, и вдруг в отражении на ботинке возникает шпиль киевского собора. Все действие – между кашляющей девочкой и этим шпилем. Может быть, тогда... Но все это дело не получилось.



*Алексей Герман во ВГИКе. Справа – главный редактор
журнала «Искусство кино» Евгений Сурков*



Значит, основной конфликт у вас опять был с руководством Госкино – с Ермашом?

Да. Больше всех Ермаш не любил меня и Аскольдова – но Аскольдова-то они просто раздавили. С Кирой Муратовой было чуть легче, она проходила по части Украины. У меня с Ермашом именно после запрещения «Лапшина» началась настоящая война. Помню, как я выступал на вечере памяти Ларисы Шепитько – меня пустили на трибуну, потому что думали, что повод не позволит сказать что-нибудь крамольное. Но я сказал с трибуны: «Почему вы боитесь Ермаша? Кто он такой? Маленький чиновник, и все! Он сам всего боится. Почему вы боитесь его и по его слову меняете одну картину на другую?» Пока я все это нес, весь президиум разбежался. Остался только один Семен Лунгин.

Потом приехал весь обком, и все со мной за руку здороваются. А из Госкино никто не здоровается. Тогда встал Аранович и сказал: «Что ж вы такие трусы, почему вы себя так ведете, как будто у нас не запретили лучшую картину?» «Мы не запретили, мы просто считаем, что ее надо доработать», – начинает Ермаш. Я тогда встаю и говорю: «Филипп Тимофеевич, вы меня размазываете, как клопа по стене. Вы что, получили инструкцию откуда-то? Может, из-за границы? Зачем вы за меня взялись? Вы уйдете – меня выпустят на экраны, а вы пенсионером будете за этот запрет отвечать». Заключили какой-то полумир, он уехал. А я так и остался уволенным.

Как же все-таки вы добились разрешения картины?

Сначала я добился права на приватные показы. Вот как было дело. Меня вызвали в кабинет директора «Ленфильма» на партхозактив: стоит ряд кресел, а отдельно, поодаль, стоит специальный стул для меня. Сажусь, меня трясет. И начинается: «Так что мы будем делать с вами, товарищ Герман? Что будем делать с этой картиной?» Я говорю: «Ермаш и Павленок – враги народа, которые будут в ближайшее время сметены метлой на свалку истории. Такова моя точка зрения». И сажусь.

Виталий Аксенов полез за нитроглицерином. Все молчат. Я спрашиваю: «А почему вы мне все стоя аплодировали после премьеры картины? Вы же члены партии! Вы-то понимаете, что я сделал? Но аплодируете! У нас художников не сажают за произведения искусства, а с членами партии как? Поймите: максимум того, что вы можете со мной сделать, – это заставить меня продать отцовскую дачу. Вот и все. Остальное будут делать с вами. Можно теперь я сяду?» И сажусь.

Вскакивает Игорь Масленников: «Что ты нам устраиваешь

спектакль! Мы же собрались, чтобы тебе помочь! А ты нам хамишь!» Говорю: «Никогда не видел такой мизансцены, где человеку пытаются помочь – только в анатомическом театре. Вы почему мне стул поставили отдельно?» – «Ладно, какие у вас требования?» Отвечаю: «Верните картину в монтажную. Каждый день заказывайте мне зал – а я буду смотреть, в чем ошибся, и через месяц принесу план исправлений». А сам думаю: «Хуй вам, я буду фильм показывать». Картину вернули, и я начал ее показывать. Люди собирались кучками в столовой, по пять-шесть человек, и их отводили в зал. Человек сто так посмотрело или двести.

Были среди них те, кому фильм очень понравился, кто попытался как-то помочь?

Были на одном просмотре Андрей Смирнов и Элем Климов. Сидим там, все четверо в говне. Мы со Светкой из-за запрета картины, Климов тоже – но у него «Агонию» тогда хоть в Париже показывали, хотя в Союзе она была запрещена. А особенно Смирнов: он тогда с агитатором поговорил перед выборами и спросил его: «Скажите, вы мне приносите бюллетень с надписью “Оставь одного, остальных вычеркни”, – а рядом одна фамилия! Что мне делать?» Тот тут же рванул в КГБ. Что тогда началось... Само имя Смирнова вслух боялись произносить.

Так вот, посмотрели «Лапшина». Первым встал Климов и произнес разгромную речь: «Что это такое? Никаких страстей, все время что-то крутится, броуновское движение...» Была длинная речь. Потом встал Андрей и сказал: «Мы с Элемом в ссоре, мы не здороваемся много лет, но я присоединяюсь к каждому его слову!» Я ответил: «Вы два старых пердуна из XVIII века, два Сумарокова. Ваши последние картины – дрянь. Что вы ко мне пристали? Я снял очень хорошую картину. Она современная, а вы отстали».

После этого мы не поссорились, не подрались, а поехали ко мне выпивать и закусывать, продолжая спорить. Часов до пяти утра. И остались большими друзьями! Смирнов и Климов сами пошли пробивать мне Государственную премию, хотя не принимали картину. А еще помню, как я пришел к Климову в гости. Мы сидели, выпивали, и вдруг пришла к нему венгерская делегация – он был тогда знаменитостью. Он сказал венграм: «Вот сидит режиссер Герман. Вы его не знаете, но он умеет лучше, чем мы все». Так обычно не говорят и не думают режиссеры про режиссеров. Но ему хотелось меня поддержать.

Кто еще вас поддерживал?

Олег Ефремов и Анатолий Эфрос, которые каким-то чудом оказались на просмотрах «Лапшина». Однажды раздался звонок в

дверь, и вошел Саша Белинский вместе с Ефремовым – мы тогда не были знакомы. Он спросил: «Можно зайти?» Вошел, я ему налил борща. Ефремов сказал: «Мне очень понравилась картина, я считаю вас большим художником. Скажите, я могу для вас что-нибудь сделать?» Я говорю: «Можете. Давайте вместе поставим телевизионный фильм “Граф Монте-Кристо”. Вы меня берете в компанию, потому что я – специалист по кино. Фильм будет хороший, после него я опять поднимусь на ноги». Ефремов тут же согласился.

Прошло несколько дней, и мне позвонила Крымова: «Эфрос просит вас приехать». Он пригласил меня в бывший кабинет Любимова, долго мне жаловался на Любимова – через много лет так же долго Любимов мне жаловался на Эфроса... А потом сказал: «Я хочу вас пригласить к нам в театр. Мы сегодня будем смотреть “Лапшина”» (до сих пор не могу понять, откуда у них была копия; выяснилось, что она была бракованная). Я предложил поставить у них в театре «Дракона» Шварца. Не состоялось это только потому, что Эфрос и Ефремов появились ближе к тому времени, когда картину готовились разрешить. Мы со Светланой тогда писали много сценариев – я вошел во вкус, а за это платили хорошие деньги. Гораздо лучшие, чем за постановку. Сценариев восемь написали. А кроме того, я дико боялся возвращаться в театр.

Фильм выпустили на экраны в 1984 году. Благодаря чему и кому свершилось чудо?

Благодаря Андропову. Прошло четыре года после запрещения «Лапшина», и мы со Светланой как-то решили нажаловаться Андропову. Как нажаловаться, чтобы он запомнил? Только если там будет слово «идиот». Написали письмо, где сообщали, что нами руководит идиот, вредный для нашего государства: он уничтожает наше искусство, и весь мир над нами смеется. Нас предупредили, что отправлять из Ленинграда нельзя – все осядет в обкоме. Письмо повез в Москву сценарист Сашка Червинский. Его встретил Александр Михайлович Борщаговский, любимый отчим Светланы. Приехал к КГБ и опустил в почтовый ящик. Никаких других ходов и связей у нас не было. Что происходило дальше, непонятно, но под Ермашом задымил.

После письма Андропова начались странные дни. Мне передали, что письмо вернулось Ермашу и что тот готовит мне ответ. Тогда я сам написал ему: «Уважаемый товарищ Ермаш, я к вам ни с какими письмами не обращался и никакого письма в ответ не ожидаю. Если оно мне придет, то я опять буду вынужден беспокоить первого адресата». Письмо от Ермаша мне так и не пришло.

Потом помню – у меня ангина или грипп, высокая температура. Лежу в отключке с закрытыми глазами и вдруг ощущаю чье-то дыхание и щекотание на лице. Открываю глаза. Замдиректора студии Коньков, человек с длинными усами, стоит рядом со мной и говорит: «Действительно спит». Потом просыпаюсь, спрашиваю: «Светка, мне приснилось, что приходил Коньков?» Выяснилось, что меня срочно позвали в Москву и специально прислали Конькова проверить, больной я или нет.

Помню, сижу у Армена Медведева, и он мне говорит: «Слушай, что мне делать? Меня Ермаш все время вызывает, он строит планы на будущее!» «Пусть строит», – говорю. «Да как же, он снят! Я не могу ему сказать». Говорю: «Ну, я за коньяком побежал!» Тут звонит Ермаш, опять его вызывает. Армен уходит, потом возвращается и говорит: «Все, сняли. Ермаш сидит за столом, обхватив голову руками, и повторяет одну фразу: “Что будет с Ермолаем?”» Я не помню, на самом деле, как звали его сына, о судьбе которого он тогда так беспокоился. Но Ермашу никогда в голову не приходило, что будет со мной или с Муратовой. Не думал он и о том, почему повесился Барнет. Он не думал о кино. Он не думал ни о ком из нас. Только о себе.

То есть КГБ оказалось к вам более благосклонно, чем Госкино.

И насколько! У меня на руках случайно оказались документы, где было написано: мне полагалось дать семь копий, а КГБ – больше тридцати копий. А у папы был приятель по имени Юрий Иванович Попов, полковник КГБ и начальник по борьбе с интеллигенцией – что-то такое. Я позвонил Попову, напомнил о себе и спрашиваю: «Почему у меня семь копий, а у КГБ – больше тридцати?» Он отвечает: «Алексей, как вы к нам плохо относитесь! У нас масса учреждений и институтов, и мы заинтересованы в том, чтобы там были умные люди, а не глупые, и передовые, а не отставшие. Им это смотреть необходимо». Я говорю: «Я не против, чтобы они смотрели – дай Бог. Но меня смущает такое уравнивание: у 250 миллионов – 7 копий, а на ваше учреждение – тридцать. Получается, КГБ – четыре наших страны, и даже больше?» Юрий Иванович повесил трубку.

Через какое-то время у меня раздался звонок. Это было длинное объяснение в любви полковника КГБ ко мне, молодому режиссеру, по всем трем моим картинам. Повесив трубку, я понял: это был прощальный звонок, его убирают с должности. Оказалось, что я был прав. Потом я уже был в Таллине, показывал картину местным кагэбэшникам, и ко мне подошел какой-то человек, чтобы сказать: «Вам добавили еще тридцать копий».

Какую реакцию на студии вызвало разрешение картины?

Было ликование! Мне рассказывали, как вбежал ассистент

оператора Володька Гусев в столовую и заорал: «Стоп, тишина! Только что пришел факс – разрешили “Лапшина”!» Началась пьянка невероятная, крики радостные, какие-то прыжки в зоасаду... «Ленфильм» для меня – место мучений, выгоняний, криков и воплей, а потом – фарисейских премий. Лучше бы премий не давали, а просто выпускали бы мои картины. А я то хуже всех, то лучше. То Горбачев с Ельциным призы дают, то входишь через задний вход, чтобы никто гадости не сказал. Помню, мой оператор Федосов со мной перестал здороваться из-за того, что всей съемочной группе не заплатили деньги, – а ему ведь очень нравилась картина! И Козинцев перестал со мной здороваться. Тяжеловато было. Потом я перестал быть врагом...

Рядовой зритель вас тоже врагом считал?

После выпуска «Лапшина» на меня посыпались письма. «Известия» написали статью, где рекомендовали посмотреть картину, и после этого собирали письма от читателей в огромную коробку от телевизора «Рубин». Время от времени туда залезали и уплотняли письма. Пачками шли письма о том, какое мой фильм говно и антисоветчина и что меня надо немедленно сажать. Одна женщина написала, что меня надо сжечь на площади; она хотела пожаловаться сыну писателя, но выяснилось, что сын и есть та падла, которая это сняла. «Известия» отвечали: да вы кнопку переключите, это настолько экономнее!

Поскольку фильм разрешил Андропов, то раз в неделю мне тоже приходили письма со штампом «КГБ». Мне их пересылали. Я заболел от идиотизма: «Ничего не понятно, какие-то уши, градусники, формализм, издевательство!» Огромный институт из Новороссийска собирал подписи под требованием, чтобы я никогда не приезжал в их город. Я с тех пор в Новороссийске и не был. А потом я встретил как-то человека, который сказал: «Леша, а что к тебе цеплялись? Посмотрел по телевизору “Лапшина” – простая и ясная картина! Что мы там нашли?»

Прошло много лет, я стал более-менее известный, по телевидению часто выступал. Тогда мы очень дружили с Егором Яковлевым, и он на каком-то суаре знакомит меня с другим Яковлевым – членом Политбюро. Тот меня отводит в сторону и говорит: «Алексей Юрьевич, все-таки меня мучит – за что запретили “Проверку на дорогах” и особенно “Лапшина”? Мы собрались с Горбачевым, посмотрели – ничего не понимаем». Я на него заорал: «Послушайте, вы мне погубили жизнь с вашей партией! Я по пять лет сидел без работы. Мне не платили зарплату и отбирали пропуск на студию. А я просто снимал картины, в которых, как любой русский критический реалист, говорил: “Мы не врачи, мы – боль”. За это вы меня чуть не

уничтожили. А теперь, через много лет, спрашиваете, за что сами же и запретили мои фильмы? Понимаете идиотизм ситуации?» Так мы говорили-говорили, но ни о чем не договорились. Просто мне вlepили две Государственные премии.

Много с кем у вас отношения разрушились из-за трудной судьбы картины?

Например, с Витькой Аристовым, моим вторым режиссером. Была дружба, и вот – я показываю ему и его жене «Лапшина», а он мне говорит: «Ты нас всех обманул, вылизал всю жопу Советской власти. Нам сказал, что снимаешь одно, а снял другое. Теперь ты получишь Госпремию, а мы – ничего». Я был весь в поту, тряся, как мышь... Потом вместо Государственной премии нас запретили на четыре с половиной года, я с Витькой перестал здороваться. Когда прошло время и фильм разрешили, а также дали ему Госпремию, ко мне подошел Аристов и сказал: «Ну вот, видишь?»

Аристов для меня прекрасно работал вторым режиссером, но и я для него делал немало. Я ездил к Симонову, тот писал письмо первому секретарю горкома – у Витки тогда не было даже прописки, но он получил комнату 36 метров! Я же выступил, когда распределялись короткометражки и не давали снимать Аристову: «В России, конечно, должны снимать русские режиссеры, но искусство есть искусство. Олег Дашкевич претендует на получение постановки – и Аристов, наполовину еврей. Дашкевич, с которым я учился, был членом парткома института и председателем профкома, но на выпускном экзамене по профессии получил двойку. Тройку ему дали в обмен на честное слово, что он пойдет по административной линии. Так было, Олег?» Он говорит: «Было». – «Так какого же черта ты лезешь и отталкиваешь талантливого человека?»...

Вскоре после выхода картины на экраны ее начали показывать и за пределами СССР – были первые фестивальные показы, первые призы...

Когда в 1985 году меня стали выбрасывать за границу, на показы фильмов, я отказывался. Меня вызвали в райком, стали спрашивать, почему я не партийный. Я спрашиваю: «Я не член партии, а у вас партийная организация. Объясните мне, что я здесь делаю? Я ни в какую за границу не хочу, я хочу в Сосново. До свидания, до свидания, до свидания». Пошел по коридору, за мной побежали, но я не вернулся. И дальше отказывался ходить на собеседования. Мне звонили из Госкино, из отдела культуры ЦК, но я отказывался. Год я никуда не ездил – за это время мне присудили маленький приз в Локарно. Третий приз дали, хоть в фильме ничего и не поняли...

Через год мне пообещали, что выпустят за границу, не задав ни одного вопроса. Но все-таки вызвали. Пришел, говорю: «Моя фамилия Герман, в партии не был, в комсомоле не был, в пионерах не был. Я могу идти?» Они говорят: «Только один вопрос». Торговались, торговались, я сказал: ладно, задавайте. И они спросили: «За что была запрещена “Проверка на дорогах”?» Я говорю: «Охренеть можно, я сейчас в обморок упаду! Ваша партия запретила фильм, вы меня уволили со студии, вы об меня вытерли ноги, а через пятнадцать лет спрашиваете, за что вы сами меня запретили? У вас что-нибудь в голове осталось?» – «Да ну, Алексей Юрьевич, это не мы, это государственная политика! Сядьте, давайте чаю попьем». И подталкивают мне мое дело кагэбэшное. Ну, на этом можно любого взять. Я сел и нахально стал листать.

Перед этим меня кагэбэшники вызывали раз десять. Все промыли – вплоть до того, как папа со Сталиным водку пил. А в деле ничего нет! Чисто. Ни одного доноса. Только одно написано: «Сестра находится в Лос-Анджелесе по адресу такому-то, телефон такой-то. Зовут Марина Николаевна». Это обведено красным карандашом и стрелкой вынесено на поля.

Куда ездили? Это же была ваша первая заграница?

В первый раз меня выпустили в Финляндию. Хотели, наверное, проверить – убегу, не убегу? Я приехал, а мне говорят: «Посол посмотрел “Лапшина”, он в таком гневе, что запрещает нам показ!» Вечером у нас встреча в посольстве – я и Миронов. На меня, может, пришло бы пятнадцать человек, а на Миронова набился полный зал, на люстрах висят. Я выступаю со вступительным словом и говорю: «Знаете, в России очень часто люди, которые не совпадали с позицией государя или государства, уходили в отставку. Я предлагаю товарищу военному атташе, секретарю профсоюзной организации и послу уйти в отставку. Ведь мою картину, которая вам не понравилась, смотрело Политбюро, ее выдвинули на Госпремию. А теперь – давай, Миронов, потешай публику».

Таких скандалов было полным-полно. Еще страшнее – в Норвегии, потом в Мексике. Они меня все спрашивали: «За что вы нас ненавидите?» А я отвечал: «Честно? Ненавижу. Вы мне всю жизнь испортили. Вас мало ненавидеть. Я вам всего самого страшного желаю».

Вскоре после этого вы и в Америку попали...

Там меня поразил Брайтон-Бич, где продавались тянучки и конфеты «Раковые шейки», а рестораны все назывались «Астория» или «Европейский». Я поразился книжкам, которые продавались в магазинах за гроши – они не понадобились эмигрантам; надо

было переучиваться на английский. Валялись никому не нужные Цветаева и Мандельштам. Запомнил тетку с девочкой. Девочка говорит: «Хочу айс-крим, хочу айс-крим». А тетка отвечает: «Анжелка, если я сказала ноу, значит, ноу!» Зоценко какой-то. Прелестная жизнь. Если бы я уехал в Америку, только там бы жил.

Тогда же Петя Вайль позвал меня на радио «Свобода» – там было так весело, хорошо; мы сразу сдружились. Петя повел меня в Гарлем, я настоял, чтобы мы зашли в пивную, пива попить. Он сказал: «Леша, не ходи, нас отпиздят!» Зашли все-таки. Входим, сидят негры. Садимся в углу. Нам ставит официант пиво и говорит: «Вы бы уходили, ребята, вас тут не любят». Я встаю, как мудака, иду к столику соседнему. Говорю: «Я из Советского Союза, я советский кинорежиссер! У нас нет никаких расовых предрассудков. Мы всегда с восторгом слушали ваших певцов, любили ваш джаз. Не хочу, чтобы вы восприняли меня как человека, замаранного в расизме». Возвращаюсь к столику, опять подходит официант. Петька его спрашивает: «Ну что?» Тот ответил: «Если пиздить будут, то еще сильнее». Мы быстро ушли.

С тех лет началась и любовь французских киноманов к вам, которая позже вылилась в приглашение на Каннский фестиваль – в жюри, а потом в конкурс.

В Париже ко мне хорошо относились. «Лапшина» принимали прекрасно, показывали в нескольких залах. Именно там мне однажды стало плохо с сердцем. Привели меня в какой-то ресторан есть крабов. Потом помню только площадь и какой-то туннель, со всех сторон в восемь рядов машины, а сверху еще самолет садится. У нас в СССР тогда шесть машин на улице и то были пробкой!

Я выезжал раз в месяц после середины 1980-х, а в невезучие месяцы – по два раза. Из меня сделали подсадную утку перестройки, и я должен был кричать – сзывать всех на болото, где творится демократизация страны. Огромные залы, огромные аудитории – помню, какие толпы были в Дании... Как-то раз ко мне в номер зашел Фазиль Искандер и спросил: «Слушай, а что, если так будет – мы тут крикаем-крикаем, всех сзываем-сзываем, они приедут, а их у нас шлеп-шлеп?»

Другими словами, вы ощущали не только эйфорию от возможности вырваться в другой мир, в Штаты или Европу?

Мне ездить не нравилось. Мне было спокойно у нас на даче, в Сосново! У нас там доски лежали на улице, а на досках сидели местные мужики: полуалкаши, полуплотники, полуземлекопы. Хорошие ребята. Вот с ними мне было легко. Напротив стояла верхушка кузова, снятая с военной машины, вся в малине. Сесть

на эти доски, выпить рюмку самогона, а потом пойти в малинник, высунуть руку, взять ягоду и съесть ее мог далеко не каждый сосновец. Я был папин сын, ко мне хорошо относились – я мог. А капитан огромного парохода, который купил там дачу, должен был там рядом стоять. Все лето простоял рядом и только к осени сел; сказал, что ноги до сих пор дрожат. Его местные не пускали. Мы тебя звали? Может, ты вообще милиционер! Ты что-нибудь интересное Расскажи, принеси бутылочку. Тогда сядешь.

Наконец, состоялось единение интеллигента со своим народом.

Рядом с нами там жил такой Павел Евгеньевич – был очень умен, но малость жуликоват. Мы его очень любили. Он все у нас украл, что только можно, а потом вдруг по собственной инициативе вставил нам новые рамы. Просто так. Зато инструмент мой из сарая украл, хотя он ему и нужен не был.

Однажды его спрашиваю: «Пал Евгеньич, у меня клопы оказались в этой комнате, я обои содрал. Сделаешь мне ремонт?» Он говорит: «Алексей, о чем ты говоришь! Завтра сделаю». Завтра его нет, послезавтра нет. Прихожу к нему. Говорит: «Леш, давайте по-мужски. Мне заказали рубить дом в Снегирево, платят десять тысяч. Вы мне можете десять тысяч за вашу комнату заплатить? Нет? Тогда какие претензии?» И хохочет. Я тогда говорю: «Десять тысяч я вам не заплачу. Заплачу, сколько захочу, – а вы ко мне придете завтра в восемь утра и начнете клеить. Если этого не будет, то вы станете самым несчастным человеком в мире. Несчастней тибетских монахов». – «Это почему?» – «Потому что вот список, сколько денег и от кого вы получили за разные работы. А вот другой список – сколько денег из заработанного вы отдали вашей жене Нине. Деньги вы, Пал Евгеньич, держите в улье, потому что Нина боится пчел и не умеет фукать дымом. Но я ей помогу – я уже договорился с пасечником, он придет. Поэтому, Пал Евгеньич, в восемь утра я вас жду, или через пятнадцать минут я уже у Нины». Он пришел.

Помню, встречаю Геньку Шанева, и пахнет от него прекрасным одеколоном. Думаю: ну что говорят о русских, что плохо моются? Вот идет – свежий, из бани, одеколоном пахнет. «Какой одеколон, Гень?», – спрашиваю. Он говорит: «Понимаешь, надо брать немецкий, потому что в нем триста грамм. А в кубинском триста пятьдесят, но он жиже». Он его весь выпил, этот одеколон. Потом он же мне говорит: «Я тебе, Алексей, подобрал железки длинные – чтобы каждый раз не приколачивать доску к сараю. Доска гниет каждые три года, а это не сгниет никогда!» – «Спасибо, Гень, сколько я тебе должен?» – «Ты мне должен сто пятьдесят рублей. Это же на любое место приколотить можно!» Я говорю: «За сто пятьдесят рублей ты приколачивай меня. Это

стоит пять рублей. И то – я тебе еще налью, а ты мне спасибо скажешь. К тому же, ты где эту вещь взял? Ты по дороге ко мне ее украл на строительстве музыкальной школы. Хорошо ли красть на строительстве музыкальной школы?» Геня говорит: «Ну, хрен с тобой, забирай. Только налей».

Прошло время. Большинство из них умерло. Мне очень их не хватает.

По сути, такая же идиллия, как ваше послевоенное детство в Комарово.

Тем не менее именно тогда я жутко обиделся на сосновское начальство. Они под окно маленького домика, где папа работал, пытались засунуть гаражи. Я туда, сюда... Ничего не помогает. Письма пишем – они только смеются. Губернатор областной меня не принимает. Был тогда в правительстве зампред Совета министров Ярцев. Я ему говорю: «Зачем под окно писателя, дом и усадьба которого охраняются государством, ставить пятьдесят гаражей?» Он обещал заняться. А я раздухарился, нас к Ельцину ведут: «Борис Николаевич, помогите. Пятьдесят гаражей: за что? Сосны срубили...» Ельцин дал поручение.

Приезжаем обратно в Сосново, нам звонят и нас ждут. На крыльце стоит губернатор. Тут же оказалось, что гаражи разрешили строить – но не тут, а на болоте; только болото никому осушать не хочется. Сначала сказали, что строят церковь, под это срезали деревья, а потом стали делать гаражи... Не знаю, что было наивысшей минутой торжества в жизни Наполеона. Взятие Берлина? Или когда Жозефина стала ему принадлежать? Для меня такой минутой стал момент, когда на эту свалку стала заезжать разная техника, цеплять и увозить эти бетонные плиты. Сейчас там все равно какая-то свалка – но хотя бы нет пятидесяти гаражей!

Получается, с приближением перестройки отношение начальства к вам и вашим фильмам постепенно менялось.

Разумеется. Меня как-то даже вызвали в Смольный. Пригласил меня такой Лопатников, секретарь горкома по культуре. Он говорит: «Вы написали первому лицу государства, что вам не платят зарплату. Но это же неправда!» Я отвечаю: «Если мне четыре с половиной года не платят зарплату, если сказали на студии, чтобы я больше туда не приходил, – это правда или неправда? Это называется увольнением или нет?» Он наводит справки, звонит директору «Ленфильма»: «Сколько времени вы не платите зарплату Герману? А кто вам позволил? Мать вашу! Немедленно заплатить всю зарплату! Не можете больше, чем за четыре месяца? Тогда из своих заплатите!»

Потом сел и начал объяснять, за что клали на полку.

Например, он сам был директором провинциального театра – и я очень точно показал провинциальный театр в «Лапшине». Нина Русланова хорошо играет артистку, но не может же она играть образ советской артистки! Никулин может играть писателя – но не образ же советского писателя! «Ну как я не могу понять такую глупость?» Честно говоря, я до сих пор думаю, что этого не может понять ни один человек на Земле. Включая умнейших китайцев... В общем, меня послали получать зарплату – но на студии мне объяснили, что по закону задним числом я могу получить то ли за два, то ли за три месяца. Не больше.

А в 1986-м грянул знаменитый пятый съезд Союза кинематографистов СССР.

Меня там выбрали следить за протоколом. Подкатывается ко мне режиссер Алик Хамраев: «Вот вы здесь собираетесь, ликуете, у вас все разрешают, а у меня картину запретили! Сейчас дайте мне хоть слово сказать с трибуны». Я начинаю писать в президиум, а меня все успокаивают. Наконец вызываю из-за кулис Черныха и Хейфица – говорю, что будет скандал. «Ну ладно, дадим мы слово твоему Хамраеву». Но дело подходит к концу, а Хамраеву слова не дают. Показываю пальцем на президиум и говорю: «Вы, сволочи, обещали мне! Почему не даете слово Хамраеву, у которого запрещают картину?» Ему дают слово.

Выходит Хамраев... И не говорит ни слова о картине! Он сказал, что республика цветет, и хлопка в этом году собрали на три процента больше, чем в прошлом. До сих пор для меня загадка: он просто испугался, как потом объяснял мне? Или он и не собирался говорить? Может, это изощренная хитрость? Ему просто надо было выступить на съезде, чтобы в Узбекистане его фамилию прочли в списках выступающих? Этого ведь было достаточно, чтобы картину сняли с полки.

Съезд запомнился вам как этапное, историческое событие?

Там происходило нечто совершенно сумасшедшее. Не было практически ни одного человека, который не говорил бы о моих картинах, только что снятых с полки – все пошли их посмотреть, у многих возник вопрос «За что?» Я составлял списки Правления и никого оттуда не вычеркивал – кроме Никиты Михалкова. Но его я вычеркнул совершенно не за то, что он Михалков, а за то, что он был в белом костюме, переходил на трибуне от одного члена Политбюро к другому и рассказывал им анекдоты. А мне было не до анекдотов. Все тогда были заняты сосисками. В буфете впервые можно было купить настоящие мясные сосиски необыкновенного вкуса. За мной устремились секретари горкома – они поняли, что меня разрешили и теперь хвалят. Поджидали меня даже у уборной и все время говорили: «Теперь вы понимаете, какая на

вас лежит ответственность?» Тогда же я рассекретил всю систему КГБ: ходил с Фрижей по рядам и показывал пальцем, кто работал в КГБ. Один из разоблаченных показал мне кулак.

Меня позвали в президиум, где ходили члены Политбюро. Я сам видел, как прошел Лигачев с жульеном, потом еще кто-то из вождей. Тут же из-за большой колонны появился Михалков с жульеном. Им там давали серебристые кокотницы с жульенами, а нам не давали. Потом ко мне вышли и спросили, из-за чего я скандалю. А я скандалил, потому что требовал, чтобы дали слово Хамраеву. Ему согласились дать слово, и я ушел от этих жульенов.

Наташа Рязанцева после съезда забыла там сумочку. Мы стали обратно пробиваться, чтобы ее забрать. Но в Кремль так просто не пройдешь. Мы пошли вместе с Роланом Быковым. Что он там нес, на каких ушах ходил – и его пропустили в Кремль без документа! Входим в огромный зал. Он пуст, по нему ходят солдаты и прапорщики: собирают недоеденные бутерброды и недопитую пепси-колу в огромные газетные кули. Сумочку мы, впрочем, нашли и вернули.

Очевидно, тогда начали возникать идеи для следующих картин – и уже не было причин бояться цензуры. Что это были за проекты?

Международные, копродукции. Когда умер Серджо Леоне, ко мне обратились его продюсеры, чтобы я сделал задуманную им картину о ленинградской блокаде. Свел меня с продюсерами Андрон Кончаловский, хотя дружбы у меня с ним никакой не было. Договориться с продюсерами мне в любом случае не удалось. Проблема была в цвете. Я даже предложил, чтобы те события, которые происходят не в Ленинграде, снимал бы кто-нибудь другой, в цвете; пусть даже кто-нибудь из ихних режиссеров, а блокаду снимал бы я. Но я не мог снимать ее цветной. Мне чего только не обещали! Погасим пленку, уберем цвет... Нет, отвечал я, вы в последний момент меня обманете, и будут розовые лица. Я видел цветную картину, снятую в СССР о блокаде, и от этого ужаса до сих пор опомниться не могу. Ленинградцы просто не простят мне этих розовых лиц. Это будет туфта. Как писал Симонов, «война цвета не имеет». Я хотел, но не мог. Мне даже договор привезли на 400 тысяч долларов, но я не подписал.

Потом предлагали снимать кино в Италии. Требовали, чтобы играл Мастроянни. Но снимать надо было в итальянской деревне, а я в жизни не видел итальянских деревень! Видел только города, в одном из них несколько дней прожил. Вы меня вызовите, поселите в деревне, дайте там две недели прожить, а потом я вам

отвечу. Знаю точно, что французская деревня – городок с асфальтированными тротуарами, где стоят коттеджи. Совсем другая жизнь, чем та, к которой мы привыкли! Во французской деревне жена моего дяди собирала каких-то крестьян, читала им русскую литературу, и они ее обсуждали. Разве можно себе это представить?

Когда мне названивали из Италии и уговаривали снимать этот фильм, я как раз лежал в больнице. Была уже перестройка. Там тогда все были уверены, что эти звонки я подстроил, чтобы сделать из себя известного режиссера. Чтобы меня уважали.

Как вы в больнице-то оказались?

Попал в ужасную аварию. Ехал на такси в аэропорт, в Англию; дело было у Белорусского вокзала. Водитель погиб на месте, а меня отвезли в институт Склифосовского. В палате со мной лежал прелестный парень – носатый Лешка Иванов, по профессии зубной техник. Мне было очень плохо, и он остался специально еще на четыре дня после своей выписки, чтобы за мной ухаживать. Дикий был бабник, и бабы его любили: медсестра не могла начать работу без того, чтобы не утащить его в ванную и не поцеловать там в губы.

В один прекрасный день нас из палаты выкатывают в коридор, прямо с утра, а в палате что-то мажут и чистят. Вешают занавески, принесли телевизор. Потом ввозят нас обратно. Входит красивая женщина – эдакая самка, – а за ней несут телевизионные камеры. Приехало шведское телевидение, чтобы я рассказал, почему не приехал в Англию, что со мной и какие у меня планы. Почему шведское, я так и не выяснил. Я осатанел от ненависти, потерял голову от бешенства. В восемь утра я лежал в коридоре, мимо меня ходили и задевали кровать, я выл каждый раз – я был на наркотиках, у меня рука была сломана в трех местах. И я сказал: «Эта женщина – не врач, она сотрудница особого отдела. По-вашему, каджиби. Меня никто не спрашивал, буду ли я вам давать интервью, а мы с соседом из-за вас полдня пролежали в коридоре, пока номер для вас готовили!» Все меня стали уговаривать... Интервью я дал, а девица рыдала, что она не из КГБ, что она доктор.

В больнице я узнал многое о России. Напротив меня лежал человек, который пьяненький приехал на дачу и полез на дерево срубить сухие сучья. И вдруг понял, что на самом сухом сидит он сам! Тогда он его срубил, упал и сломал семь ребер. Второй человек – пьяный рабочий – свалился со строительных лесов, и на него тут же наехал грузовик. А в коридорчике больницы я подружился с милой женщиной, которая все время говорила: «Ну чем мне мешал шкафчик? Зачем я решила залезть на стол и его

перевесить?» Она в больнице провела два года – рука была сломанная, никак зажить не могла. Когда мой сосед Иванов выписался, мне обещали нового: человек играл в футбол, порвал связку на ноге. Вижу – по палате ходит старичок лет восьмидесяти. Думаю, ничего себе человек в футбол играет! И жена его приходила мыть палату заранее, красавица, вся в коже. Потом выяснилось, что этажи перепутали. Дед этот грузил селедку в магазине, поскользнулся, упал и порвал себе ту же связку, что футболист.

Я выписался. Я тогда был в разводе со Светланой, жил один. Поселился в Доме ветеранов, а ухаживал за мной режиссер Хамраев. Он меня и забирал из больницы. Мы едем, и я показываю место, где разбился. Хамраев смотрит на него и врезается в зад какого-то рафика. Опять авария! Бежит от угла милиционер и свистит, подбегает, и я вижу, что это тот самый милиционер, который меня после аварии из машины вытаскивал. Смотрит на меня, ему делается худо. Этим дело и закончилось. В Англию я уже не полетел, и без меня там показывали «Лапшина».

А потом возник «Хрусталеv»...

...с которым я и заработал репутацию «дедушки русской пролонгации», который снимает фильмы дольше всех.

Как это случилось?

Я стал придумывать другой способ съемки фильмов. Иначе все давным-давно бы для меня с кинематографом закончилось! Мне кино к тому моменту перестало быть интересно. Интересно было только одно: оказаться внутри мира, который я снимаю, вместо того чтобы рассматривать его справа или слева. Поэтому я стал работать так подолгу. «Проверка на дорогах» снималась меньше года. «Двадцать дней без войны» – полтора года, но там было огромное количество экспедиций: Казахстан, Узбекистан, Калининград... А «Лапшин» вообще снят месяцев за шесть – включая режиссерскую разработку и все актерские пробы. Я могу снимать быстро, но «Хрусталева» снять быстро было невозможно.

Я помнил рассказ Товстоногова о том, как он был в Китае и пошел там в театр. Там вдруг он услышал свист и хохот всего зала. Это условный театр, и оказалось, что после того как артист входит в дверь на сцене, ему нужно сделать такой вот поворот. А тут один не сделал, и весь зал на него обрушился с негодованием. Гораздо позже я оказался в Японии и пошел в театр Кабуки. Посмотрел несколько спектаклей. Чего они там находят прекрасного? На одно «Э!» зал ложится, а на другое «У!» – молчит. Почему? А потом я понял, что весь наш кинематограф – театр Кабуки. Я такого делать не хотел и шел к этому еще в «Лапшине». У меня там уже не было ни одного крупного плана за

весь фильм. Я не хотел делать так, как остальные. Там есть только одна съемка с обратной точки – в конце, когда мы видим лицо женщины, проводившей любимого. Что делает в такой ситуации французская женщина? Бросается с моста. А наша подходит к лотку и покупает два кочана капусты...

Откуда взялась идея фильма? Сюжет?

Идея возникла, когда я решил, что умираю. Я в очередной раз тогда заболел и боялся идти к врачу. Я подумал: как обидно! Я прожил жизнь, а рядом был мой папа, была моя мама. Была домработница Надька, у которой был сын от немца. Был шофер Колька – ворюга, которого папа любил. Были мои кухни Белла и Лена, которые у нас прятались до тех пор, пока к одной из них жених не начал ходить. Была молочница, приходил шведский журналист Линдеберг от моего дяди Гули. Вот я умру, и все это уйдет! Давай-ка я попробую про это снять. Только сделаю так, чтобы папа не был писателем. А остальное пусть останется. Это все – о нас. Только попугая не было. О попугае мне рассказала Софья Дмитриевна Разумовская, жена писателя Данина. У них в подъезде арестовали комкора Штерна и боялись вскрыть опечатанную дверь, за которой умирал попугай. Милиция не приезжала, попугай кричал, а они говорили: «Попугай – еврейская птица, может вообще не есть».

Я взялся за «Хрусталева», не представляя себе, во что это выльется в разваленной стране. А снимал его как последнюю картину, собирался умирать. Правда, потом нервы сдали, я пошел на обследование в клинику, и ничего опасного у меня не нашли. Однако идея «умереть и оставить» уже была и осталась ведущей во всем фильме.

Действие картины происходит в Москве – и работу над «Хрусталевым» вы начинали там.

Я не люблю Москву. Но и в Ленинграде уже не знаю, что люблю: здесь все умерли, здесь я болею, здесь берут взятки. Так вышло, что перед «Хрусталевым» умерла мама. Моя сводная сестра уехала в Америку. Мы вдруг поняли, что в этой огромной квартире мы давно живем – Светлана, собака, кошка, ребенок и я – в одной маминной комнате. В кабинете я не был два месяца, в той спальне не был три... Тогда мы очень удачно продали эту квартиру, купили московскую и переехали в Москву. Там я набрал себе какую-то группу, чтобы снимать «Хрусталева». Стал работать с Гошей Рербергом. Правда, художником все равно взял из Питера Светозарова: у вас там таких нет.

Гоша произвел на меня дикое впечатление. Он все время был пьяный, а кроме того, у него в кухне был подземный ход – разглядеть невозможно, никаких швов, и он выходил далеко в

сад. Потом я прочитал какую-то статью, где он говорил, что в моей картине его больше всего интересует сочетание желтого с зеленым. Я говорю: «Гоша, ты совсем обалдел от пьянства? Мы с тобой полтора месяца обсуждаем, какую возьмем черно-белую пленку и где ее будем обрабатывать. А ты, оказывается, ищешь там желтое с зеленым!» Потом приехал ко мне с банками с пивом, которым никого не угощал. Тогда я уехал в Питер и написал ему письмо: «Гоша, мне нужен сотоварищ, а не извержение вулкана. Меня не надо возить по Москве со скоростью 120 км/ч, мне не нужно, чтобы ты искал в черно-белой картине желтое с зеленым, поэтому давай расстанемся с тобой, по возможности, друзьями». После этого я и пригласил Ильина.

Мы стали в Москве желанными новоселами и всерьез собирались снимать картину. Только одно останавливало: о том, как снимать, что мы скажем этим фильмом, со мной почти никто не разговаривал. Сроки, «зеленые», какая граница поможет... Я рассказывал, и все кивали головой: «Сколько денег, и будем ли мы озвучивать во Франции?» Всех интересовали дела, которые лично меня интересовали в последнюю очередь. Мы и уехали обратно на «Ленфильм». Здесь хоть слово «искусство» не под запретом. От Москвы воспоминание – как от Гонконга. Ревущие, воняющие потоки старых машин среди лужковских архитектурных башенок и бегающие глаза подбираемой группы.

Первоначально в главной роли вы собирались снимать Сергея Довлатова.

Я хотел снимать братьев – Сережу и Борю Довлатовых. Сережу как главного героя, а Борю – как двойника; он был похож на Сережу как две капли воды, но дважды отсидел в тюрьме. У него были на шее какие-то фурункулы, и он напоминал недружеский шарж на Сережу. С обоими я был в ссоре: Сережа где-то сказал, что за Цветаеву можно было купить десять Германов. Папа вообще-то очень помогал их семье, очень их любил. Мирили нас Вайль и Генис в каком-то ресторане, куда пригласили и Сережу с женой. Дратся мы все-таки не стали: у меня была репутация боксера, а Сережка был трусоват. Я это помнил еще с Ленинграда, где он совмещал функции великого русского писателя с профессией фарцовщика. Помню, как он бежит по Рубинштейна – огромные ноги, огромные шаги. Сзади милиционер свистит. Последняя моя с ним встреча в Союзе.

В общем, мы помирились. Как писателя я Сережу очень уважал и всерьез собирался его снимать. По сценарию и сейчас можно понять, что я хотел снимать именно его: ноги, длинные как циркуль... Было бы довольно лихо. Но потом он умер, а следом за ним умер и Боря. Тогда я сказал: «Мне нужен человек,

похожий на Довлатова». И мне нашли Цурило. Он не очень похож на Довлатова, но что-то общее есть.

Как вы его отыскиали?

Нашел его Миша Богин, мой второй режиссер. Он сказал, что знает очень сильного и очень доброго актера в Пскове. Цурило таким и оказался: хороший, добрый человек. Кузнец по первой профессии, закончивший какое-то актерское училище и игравший в Пскове в какой-то массовке, с копьём бегавший.

К Цурило, когда мы снимали «Хронику арканарской резни», пристал какой-то чех: «Давай подеремся!» А тот пиво пил. Раз вышел на улицу, два вышел. Обнимал обидчика, целовал, драться не хотел. Но потом обозлился: взял этого человека, поднял и повесил на люстру в кабаке. Унизительнее ничего придумать невозможно. Цурило – способный человек, но репетировали мы с ним четыре месяца. Он требовал очень большой работы, вот и вся разница с другими актерами. Репетировали – и в нем появилась какая-то значительность. Так мы нашли папу.

Нина Русланова после «Лапшина» кажется абсолютно логичным выбором на роль матери.

Русланову я очень сильно любил после «Лапшина», и она меня любила. Гениальная актриса. Допустим, я ей говорю: «Генерал курит трубку. Подойди к нему, возьми его трубку и курни – но так сексуально, чтобы у меня член встал. Намекни ему на что-то, чем вы не занимаетесь». Очень трудная штука, но она это сделала потрясающе. Я высоко ее ценю как артистку, хотя работали мы с ней по-разному – и до драк доходило.

Например, в «Хрустале» есть у нас такой кусочек, когда во время завтрака мальчик залезает под стол и зажигает там спичку; обжег пальцы, подпрыгнул и немножко ударился головой об стол. А мама, которая пьет кофе с папой в другой комнате, тоже немножко подпрыгнула. Только подпрыгнуть у Руслановой не получилось – ни на первый раз, ни на второй, ни на пятый. Я говорю: «Нинка, ты на меня сердиться не будешь? Тогда я сделаю, чтобы ты подпрыгнула». – «Да не буду, Леша, я тебя так люблю, о чем ты говоришь». – «Ну, я только посижу тут у твоих ног». Я сел, в руке вилка. Закричал: «Мотор!» – и в жопу вилку. Она подлетела на метр. Хотела меня убить – но я ей сказал: «Ты же при всех обещала, дура!»

А с персонажами второго плана на этот раз было легче?

Когда мальчик появился, я в него вцепился, а он сниматься не хотел! Пошли в ход деньги, уговаривали родителей. Этот мальчик, во-первых, был необыкновенно похож на меня. Во-вторых, мне было абсолютно необходимо сделать скверного мальчика. Сделаешь симпатичного, и будет стыдно...

Но сложнее всего было с еврейской квартирой. Потрясающе, что Бог мне послал двух замечательных артистов – Кашкера и Клейнера. Снялись и умерли, как во сне... Есть там еще такой сумасшедший еврей-антисемит, толстый, который входит и говорит: «Шарики нашлись от кровати», – хотя сам он их и украл. Замечательный. Я его и в следующий фильм взял. Подбор актеров у меня вообще всегда занимает огромное количество времени. Именно этих – не главных героев, которых я довольно легко нахожу: маленьких героев, ничтожных героев. Самая каторга – чтобы это получилось живым.

Как среди живых оказались такие некиношные типы, как поэт Дмитрий Александрович Пригов и театральный режиссер Генриетта Яновская?

Я не мог найти актера на роль врача-еврея. Я сам частично еврей, и сталкиваюсь со следующей проблемой: как только речь заходит о Холокосте, погромах или нашем 1949 годе, евреи становятся так сентиментальны, что пробить через это нормальный разговор мужчины с женщиной нельзя. Я вызывал одного артиста из Одессы три раза – он мне очень подходил! Но на фразу: «Я лучший наркотизатор города, как тебе потом будет стыдно!» в нем закипали такие слезы, что снимать было нельзя. Врач должен быть злой, он не должен рыдать даже про себя. В нашей стране я не мог найти подходящего еврея на такую роль. Потом встретил Пригова в гостях и спросил: «Вы у меня не сыграете еврея?» Он отвечает: «Вообще-то я немец». Я говорю: «Но, понимаете, какая штука, из всех моих знакомых вы больше всего похожи на еврея». Он согласился и снялся.

В «Хронике арканарской резни» он у меня тоже снялся – в эпизоде, который я потом выбросил. Он играл книгочея, которого пытаются: кладут на глаза куски сала и яйца, а потом рожей в огонь. Палач объясняет, что, когда яйца станут твердыми, а сало начнет затекать в глаза, он будет готов. А Румата мимо проходит. Довольно страшная сцена. Но остался только мальчик, пробегающий мимо.

Потом мы искали документальную женщину, чуть постарше героя, к которой он сможет обратиться с просьбой о помощи – хотя она не поможет, в такой ситуации помогать никто не станет. На эту роль и уговорили Гету Яновскую. Сегодня я с ней и с ее мужем Камой Гинкасом довольно близко дружу.

А Ярвет в роли шведа Линдеберга?

На роль Линдеберга мы тоже очень долго искали актера. Нашли Ярвета-младшего. Внешнего сходства с Линдебергом не было, совсем. Но было сходство национальное – прежде всего акцент. Ярвет был способный, хотя вообще не артист: он

картошкой торгует, фермер. Сыграл хорошо, очень себе понравился. В той сцене, где его героя убивают валенком с кирпичом, он рыдал как ребенок. На перезаписи я вставил, что его герой в момент удара пукнул – и умер. А он приехал в Канны посмотреть на триумф, там ползала ушло. И он ужасно обиделся.



*Алексей Герман-младший на съемках «Хрусталева» в Муроме
Фотограф – Сергей Аксенов*



*Алексей Герман готовит сцену поимки Кленского
(«Хрусталеv, машину!»)*

Фотограф – Сергей Аксенов



Оператор Владимир Ильин, Алексей Герман и Светлана Кармалита
на съемках «Хрусталева»
Фотограф – Сергей Аксенов

А Хабенский? Ныне суперзвезда, он сыграл у вас едва ли не

первую кинороль – крошечную.

Был я председателем выпускной комиссии в театральном институте. Посмотрел студентов, собрал всех и спросил: «Скажите, как мне поступать? Вадик Голиков, мой товарищ, не смог приехать посмотреть свою выпускницу в Рязани – денег не было. А я считаю, надо было ехать – хоть электричками! Вот Додин летал в Хабаровск к своему студенту... По какому же принципу мне ставить балл? Я вам скажу, по какому. Страшные времена. Театры закрываются. А люди любят искусство. Они пошли на все мучения и унижения, чтобы быть рядом с искусством. Поэтому я всем ставлю пять, что бы вы мне ни сказали. Меня позвали оценить последнюю, решающую работу – и я оцениваю. Если я хоть одному поставлю четверку, принцип нарушится. Я ставлю высший балл за гражданский подвиг детей, которые идут учиться в театр».

Именно там, посмотрев какой-то отрывок, я познакомился с Хабенским. Странная история вышла. Я первый его там увидел, а оттуда притащил на роль дирижера в «Хрусталева» – не знал, на какую роль взять, картина уже кончалась. Потом я его из виду потерял. Видел только, как он в морской форме изображал Колчака.

Нынешние российские «исторические» фильмы больше похожи на некачественно выполненные сказки. Но и в «Хрусталева» фантазмагорического больше, чем документального: взять хотя бы фургон с надписью «Советское шампанское», в котором героя насилуют уголовники.

Это не моя выдумка. Арестантов так возили: в «Колбасе», в «Сосисках». У Солженицына цитируются слова иностранного корреспондента: «В Москве с продовольствием лучше, поскольку все больше машин с продуктами на улицах». В воронках возили редко. А такая машина была средством «доведения» заключенного: сажают мужа с женой в один автомобиль, при муже банда уголовников насилует его жену. Когда его привозят к следователю, он уже готов. Сцена в моем фильме – из рассказа Авербаха. Ему однажды привезли парня, у которого от черенка лопаты были занозы по всей прямой кишке. Его прооперировали, но он все равно умер. Он еще долго скрывал, что он петух...

Люди из «Советского шампанского» в моем фильме – в основном только что из тюрьмы. Один из них – актер, еще один – не актер, но очень одаренный человек: маленький такой, похожий на гомункулуса. Толстый – физкультурник. Остальные – ээки. Мы долго их подбирали. Всё знали, были отличные консультанты: «Тут надо подложить под живот, иначе не вставишь».

Снять в нынешней Москве (и даже Москве 1990-х) Москву 1953

года – настоящий подвиг. Как вам это удалось?

Нам надо было придумать и понять, что такое была Москва тех лет. Я еще помню огромную деревянную Москву, помню дома с садами на «Аэропорте». Деревянные лавочки... Гигантская деревня. Мы пришли к мысли, что это должна быть средневековая, варварская, низкая Москва, в которой построены вот эти шпили – сталинские высотки. Тогда их никто не подсвечивал: мы первые это сделали. Мы и Кремль подсветили, но не стали брать в фильм. Возникло такое решение: снежный, северный, не приспособленный для жилья деревянный город в сочетании с роскошью. Ведь тогда было важно получить квартиру в высотке не для того, чтобы там жить: это переводило тебя в новый ранг, как звание – как Герой Соцтруда. Важно было теперь найти место. И мы нашли, у Ленинградского вокзала. Там и снимали генеральский дом. Грязная улица, мост, железная дорога и тут же, как сталактит из будущего, стоит гигантская высотка. Причем все это – в одном кадре.

Такой шикарной квартиры, как в фильме, у нас на самом деле не было. Но другой я ее сделать просто не мог: ведь по сравнению с тем, как жили люди, у нас был Аничков дворец. Я помню, как пришли ко мне одноклассники и сказали: «А кто здесь еще живет?» Им в голову не могло прийти, что в четырехкомнатной квартире с видом на Марсово поле может жить одна семья.

Вокруг квартиры и дома – зоосад и снег, внутри какие-то цветы в горшках...

Цветов в квартире из «Хрусталева» так много из-за увлечения моего папы кактусами. Он когда-то в «Дорогом моем человеке» написал, что кактусами увлекаться – буржуазное занятие, и кто-то прислал ему письмо: «Как вам не стыдно! Это так продвигает нас вглубь...» Папе стало интересно. Он купил кактус – и увлекся. Кактусы у нас были по всей квартире, бутафор БДТ специально для папы клеил горшочки из оргстекла. Папа договорился со своими братьями – один в Париже, другой в Нью-Йорке, – чтобы они высылали ему семена редких кактусов. Правда, высылать их в СССР запрещалось. Но папа приехал с каким-то милицейским генералом в Ботанический институт и договорился с директором: тому будут присылать любые редкие кактусы, а папе будет доставаться по десять семян.

После этого у папы возникла коллекция, какой не было ни у кого. К нам даже приходил какой-то жулик, крупнейший кактусный вор, который пытался украсть самые дорогие кактусы: пришел с фальшивыми рекомендательными письмами и вынес кактусы в двух чемоданах. Его скрутили, кактусы отобрали, – но папа сказал, что человек не должен сидеть за кактусы, написал

письмо адвокату, и вора выпустили. Впрочем, думаю, папа тогда остыл к кактусам. Поэтому потом они все у нас сдохли.

Главный спецэффект «Хрусталева» – ворона, сопровождающая генерала.

Для фильма нам был необходим настоящий зоопарк. К нам приехали какие-то жулики – бабы, в обязанность которых входило научить собачку гулять с мальчиком. За такое взялся бы даже я! В результате собачка так ненавидела мальчика и ненавидела гулять, что на нее каждый раз наседали шесть человек. Я из фильма потом все это выкинул. Там были птички поменьше, которых можно было чему-то научить, и вороны: их отлавливали в детстве и тоже учили.

Вонь стояла дикая, вороны ничему не учились, а тренеры объясняли, что эти вороны тупые и надо достать других. В результате осталась только одна ворона, которая умела поворачивать голову и садиться на плечо генералу. Тогда наш директор – милый парень Лешка Родионов – взял ее домой, чтобы помириться с женой и сыном, от которых давно ушел. Стал показывать ворону сыну. Форточка была открыта... Конец зоопарку наступил ровно через тринадцать секунд, как он её ни кричал: «Сволочь, сука, мы же тебя кормили!»

Наверное, ее убили. Вороны – они злые. У меня тут на крыше напротив балкона жили вороны, и Светка стала их прикармливать. Они прилетали и смотрели на собаку. Когда однажды Светка ушла на улицу, вороны втроем собаку атаковали. Чуть глаза не выклевали. Та ворона так и не успела отснять. Тогда мы за очень большие деньги заказали механическую ворону, которая поворачивала голову и поднимала крылья. Компьютерных эффектов я не хотел, и меня вывели на умельцев – конечно же, российских, – которые изготовили мне ворону, делающую именно те движения, которые мне требовались.

А с котом было проще? Он-то точно не механический.

Поэтому однажды он взбунтовался. В ванной плавал огромный судак. Кто-то решил подружить кота с судаком и поднес коту рыбу. Что случилось с котом, не поддается описанию. Он просто сошел с ума; не подозревал, что такая гадость на свете существует. Отреагировал, будто это не судак, а касатка или большой осьминог. Он изорвал не только судака, но и свою дрессировщицу, и всех артистов. Орал на весь павильон, а выпустить-то его тоже нельзя! Все в крови. Кого-то даже зашивали потом. А потом звонит мне мадам Собчак, причем из Сардинии: «Я читала, что у вас кот изорвал всю группу, потому что вы ему к морде поднесли судака». В Сардинии, оказывается, об этом в газете напечатали.

С автомобилями тоже пришлось нелегко? Машина и в заголовке, «воронки» и другие черные авто – важнейший элемент картины.

Организовать это было очень сложно. Мы доставали машины в Прибалтике или везли из Сибири, а здесь рихтовали и красили. Многие машины испортились по дороге. На одном из таких автомобилей я здесь навернулся на мосту: ехал с шофером, передо мной был гаишник, набрали скорость... Нас закрутило, и в этот ЗИС, который не ездил бог знает сколько лет, врезались «Жигули». К счастью, обошлось.

Автомобили были совершенно необходимы. Это был образ конца вождя. Постоянно едут, туда и сюда, а все делают вид, что ничего не происходит. Ведь на самом деле тогда такие кортежи редко по Москве ездили. Попало слово «машина» и в заголовок. Дело в том, что «Хрусталеv, машину!» – действительно первая фраза, которую выкрикнул Берия после смерти Сталина. Он сначала упал на колени, а потом встал и крикнул эти слова. Об этом писали все, кто при этом присутствовал. Эта фраза – финал одной эпохи и начало другой.

Откуда вы узнали обстоятельства смерти Сталина? Или выдумали?

Сейчас из охранников Сталина в живых остался только один, который очень много врет. А я кое-что знаю о тех событиях. Я на даче этой жил, прочитал много. Папа знал очень крупного профессора, который был в этом окружении; сел он году в 1941-м, но был главным инфекционистом Северо-Запада. Он был эком – и генералом! Я к нему попал, когда у меня был дифтерит: он был в ватнике – и при этом у него был денщик и персональная машина, «эмка». Умер Сталин, и через три дня его выпустили: он был крупный специалист.

Мы специально ездили в Америку встречаться с сыном Збарского, чтобы он рассказал, как происходил обыск в их квартире и арест отца. В фильм даже попала его фраза: «Генерал на тебя с финочкой грешил, а финочка вон она, ты ее не брал». Тогда нашлась масса вещей, которые считали украденными прислугой или потерянными. Еще я пользовался очень интересной книгой, воспоминаниями Рапопорта. Там – о страсти ГБ к эффектам: как ведут будущего арестанта под сценой Большого театра к любовнице, а там встречаются четверо с маузерами и говорят: «Руки вверх!» Еще я читал о том, как всем арестованным «врачам-убийцам» принесли в тюремные камеры историю болезни неизвестного пациента, чтобы они написали, как лечить. На это время снимали наручники. Рапопорт был патологоанатом, и он написал наверху: «Пациенту необходимо

умереть».

Врачей потом выпустили, хотя ни один из них долго не прожил. Был приказ: все полковники, которые пытали врачей, должны были лично на ЗИСах развезти их по домам. Збарских везли на двух ЗИСах – ведь сидели и он, и жена, – и так синхронизировали, что две машины встретились у подъезда. Правда, у них отобрали квартиру, и их переселили в подвал. Но в тот момент счастливых соседей, вселившихся в их бывшую квартиру, тоже арестовали, и Збарские вернулись в бывший дом. Они поднялись, с ними поднялся полковник, попил с ними чаю, поздравил, после чего его расстреляли. Так поступили со всеми этими полковниками.

Дача Сталина у вас тоже – настоящая? Выглядит как какая-то фантастическая усадьба, наподобие плюшкинской.

Многие рассказы о даче Сталина подтвердились: шахматные столики в каждой комнате, бумага и заточенные карандаши, на бумагах записи – «Расстрелять Авдеева». Второй этаж с маленьким лифтом, куда может войти только один человек. Там – все то же самое, что у Сталина, только для Мао Цзэдуна. Третий этаж – подземный, связанный с метро. И там все то же самое, карандашик к карандашику. Но подлинная мебель пропала: уже в двенадцать часов после его смерти приехали машины и увезли с дачи все. Ничего потом не нашли, кроме огромного стола для заседаний Политбюро. У меня все точно показано; и скворечники в предбаннике мы поставили, потому что Сталин любил скворечники. Еще он любил сажать грибы, но действие происходит зимой – не до грибниц.

Смерть Сталина – главный, ключевой эпизод картины.

Я ее через носок снял: Берия поднимает носок, смотрит через него и стоит с ним, как с флагом. Я очень этой находкой горжусь... Мы не защищали Сталина, мы говорили, что перед Господом Богом, если таковой имеется, этот страшный немощный старик, который сгноил миллионы людей, просто вот лежит и пернуть не может, чтобы облегчить себе невыносимую боль. Актер-кабардинец, который играл Берию, в жизни – прелестный актер и прелестный человек. Снимал бы его и сейчас, да он умер. И все мне плакался: «Всю жизнь, понимаешь, Алексей, я играл одну роль, только одну – Карабаса-Барабаса. Я без бороды – голый».

Сталина играл тоже очень хороший артист и достойный человек. Он сказал, что надо что-то произнести, выпукло отразить великого человека. Сказать – его право, вырезать – мое. И что может сказать Сталин, мозги которого после инсульта превратились в кашу?.. Мы ночь не спали. Спасло то, что, для

того чтобы появилась смертная пена на губах и осталась неподвижной, он глотает раствор мыла, а раствор то взлетает пузырьками, то просто стекает по подбородку. Так что, когда дело дошло до монолога, артист просто не мог покинуть два нуля. А там и самолет.

Как вышло, что «Хрусталеv» оказался в конкурсе Каннского кинофестиваля?

Его директор Жиль Жакоб меня туда вытащил для участия в конкурсе с лозунгом, что мой фильм – лучшее, что он видел за последние двадцать лет, что это «расцвет творчества Феллини». Жакоб такого наговорил! И не мне, а группе. Вся отборочная комиссия приезжала ко мне в Петербург смотреть фильм, потом пригласили в конкурс. А там во время фестиваля вдруг эти же отборщики перестали со мной здороваться. После этого моя знакомая японка по имени Микико сказала мне, что картина никому не нравится, и заплакала – ей-то фильм нравился. Потом мы ничего не получили: президент жюри Мартин Скорсезе сказал, что в фильме он ничего не понял.

Жакоб – очень достойный человек, я видел, как он держался, ни на кого не давил. Я буду по-прежнему его уважать, но больше в Канн не поеду. Это был момент унижения, второй в моей жизни. Первый был тогда, когда в юности бандиты сожгли мне кончик носа сигаретой – за то, что я крутил роман с барышней одного из них... Побывав членом жюри в Каннах, я предупреждал: «Хрусталеv» – не каннская картина. Я в такое отчаяние пришел, когда это все случилось! Мне до сих пор это стыдно вспоминать. Как будто меня выебло сто эзков. Я тогда даже к родному дядьке в Париж не поехал, который меня там ждал. В таком я был состоянии – трясущееся униженное существо. Раньше был агрессивен с Ермашом или Павленком, с цэкистами, которым откровенно хамил, а тут растерялся.

Но ведь участие в конкурсе и не должно быть гарантией победы...

Дело не только в том, что призов не дали – все газеты написали негативные рецензии! Это уже потом, после фестиваля, когда «Хрусталеv» пошел в Париже, французская *Liberation* извинилась перед нами за Каннский фестиваль, появились в большинстве восторженные отзывы. Французский продюсер исправно нам их пересылал, штук сорок пять таковых... Потом картина и вовсе вошла в пятьдесят лучших картин мирового кинематографа всех времен, по определению *Cahiers du Cinema*. Когда же я поинтересовался в газете *Le Monde*, как можно написать две противоположные статьи, мне объяснили, что первую, ругательную, написал главный редактор, обиженный на

то, что, в его представлении, мы защищаем Сталина. Если учесть, что начальник – бывший яростный коммунист, а картина – антисталинская, земля начинает уходить из-под ног.

Я на фестивали в конкурсные показы больше никогда не поеду. Многие очень радовались тогда, что «Хрусталеv, машину!» ничего не получил. Был у меня товарищ Мартыненко, он хорошо сказал: «Если Герман снимет замечательный фильм, обрадуются многие, но если он снимет дрянь – обрадуются все». Я не хочу, чтобы выставлялись мои сны, мои слезы. Хотя сейчас уже слез нет, это раньше я любил порыдать над тем, что придумал.

«Хрусталеv» – недооцененный фильм, но я до сих пор думаю, что лет через пять, когда я, наверное, умру, его оценят. Не бывает совершенно не оцененных фильмов. Бывают фильмы, которых не знают. Да я и не снимал картину для того, чтобы на нее стояли очереди. Помню, приезжаю в Париж на показ «Хрусталева» – а там гигантская очередь, народ клубится. Думаю: ну, дожил! А мне говорят: «Нет-нет, вам не сюда, а во дворик». Там кинозальчик, сидят свои шестьдесят человек. Очередь-то стояла на фильм о гигантской обезьяне.

«Хрусталеv» тем не менее после Канн поехал по другим фестивалям.

Хотя фильм в Каннах мало кому понравился, были люди, которые его полюбили. В том числе президент какого-то кинофестиваля на Сицилии. Так что вскоре после Канн мы поехали на Сицилию. Туда же приехал мой хороший знакомый Отар Иоселиани. Он посмотрел картину, и, в отличие от наших русских, которые, даже если похвалят, ничего для тебя не сделают, Отар занимался только «Хрусталевым». Бедного Душана Макавеева, который возглавлял жюри и в «Хрусталеve» ничего не понял, он, по-моему, путем физического насилия вынудил фильму дать приз. Я утром шел по шикарному монастырю, приспособленному под гостиницу, и слышал, как Отар обзванивал всех – по-грузински, по-французски, по-английски. Обзвонил все фестивали, сделал очень много для картины. Я ему на всю жизнь остался признателен.

Однажды, впрочем, я Отара чуть не убил. Дело было в Роттердаме, где показывали мою картину. Вдруг вваливается Отар, мы друг другу рады, и он меня зовет наверх. Идем. Он залезает одной рукой в банку с нашей костлявой селедкой, а в другой руке держит стакан водки. Вливает в меня водку – это с утра! – и впахивает эту селедку, которая может убить кита. В дупель пьяный я возвращаюсь в ресторанчик своей прелестной гостиницы.

Там, в баре, у меня был еще один случай. Пришел с утра

Элем Климов, которого колотило – хотелось выпить, а там с утра не купишь выпивку ни за какие деньги. Зато недавно разрешили однополые браки. И вот я беру его под руку, подхожу к бармену и говорю: «Мы вчера свадьбу сыграли, это – моя невеста, давай шампанское». Бармена чуть не тошнит, но шампанское ставит. Услышал об этом и Масленников, который тоже хотел похмелиться, и прибежал в мою гостиницу со Снежкиным. Но им бармен уже не налил. Сказал, чтобы шли в свою гостиницу.

Коллеги все-таки оценили картину? Или тоже не поняли ничего?

Андрон Кончаловский, с которым у меня никогда особенной дружбы не было, ко мне подбежал и закричал: «Я понял, понял, что такое “Хрусталеv, машину!” Это Гоголь. Ты же не снимал реалистическое кино?» Я ответил: «Андрон, Гоголь – самый реалистический писатель в России. Толстой рядом с ним – просто бытописатель. А все, что написал Гоголь, кроме “Вия” или сказок, – святая правда. Мертвыми душами торгует Чичиков – так это самая главная статья торговли в России! Только в нашей стране можно взять и продать почти готовый авианосец из Новороссийска куда-то во Вьетнам или Таиланд на ресторан, а по дороге утопить. Что, это не Гоголь? Вся наша жизнь – Гоголь. Вот, сделали революцию, потом пришел один маленький грузин и всех убил. А теперь говорят, что он – эффективный менеджер...»

Сейчас, оценивая ситуации ретроспективно, вы не считаете, что участие в Каннском фестивале все-таки как-то помогло картине?

Каннский фестиваль «Хрусталеvu» не помог! Во всяком случае, не помог его прокату в России. Фильм не понравился кому-то наверху, я так предполагаю, и мне не дали ни одной копии. Французы напечатали свои копии и разослали. Мой французский продюсер дал мне одну копию. А дальше мне дали премию президента, орден, какие-то значки... Все, кроме копии. Копия была одна. Короче говоря, дело пахло керосином. И вдруг однажды раздался телефонный звонок. Звонил некий Александр Николаевич, который хотел встретиться со Светланой. Встретился и сказал: «Я читал в газете, что нет копий, и я этим возмущен. Картину я видел в кинотеатре “Аврора” и считаю ее выдающейся. Вот вам деньги – никогда на меня не ссылайтесь». И передал двадцать тысяч долларов.

Тогда этих денег было достаточно. Мы на них поехали в Жуанвиль и напечатали шесть или семь копий. Но прошел год, и за это время интерес к картине упал. Мы еще пытались напечатать тираж на «Мосфильме», но они вообще не знали, как печатать черно-белый Kodak. В результате напечатали полный

брак. Мы собрали комиссию, и она признала это браком. Дальше мы не сделали того, что надо всегда делать в России: не взяли топор и не изрубили эти копии. Они их продали, и первый показ на телевидении был браком. Ничего не видно, не слышно, все плывет. Только потом, после каких-то скандалов, появились нормальные копии.



*Светлана Кармалита, Алексей Герман, Юрий Цурило.
Во время работы над «Хрустальевым». 1990-е годы
Фотограф – Сергей Аксенов*





*Герман о Петербурге:
«Здесь хоть слово “искусство” не под запретом»*

Уже после выхода «Хрусталева» была ужасная история с вашим избиением – будто эхо картины, какой-то отзвук ее... Хотя те молодые бандиты явно ваш фильм не смотрели, их действия

самым наглядным образом подтверждали неутешительные выводы, которые вы делали в картине, обо всем, что творится в стране.

История была мудацкая с моей стороны. Я считал, что я сильный, и если противника хорошо задену, то положу. Помню, как в новогоднюю ночь мы вошли в большой зал Дома творчества. Там был запах тюрьмы, запах немытого тела. Тогда мы попросили, чтобы нам накрыли в баре. Ушли туда, закрыли дверь. Потом часа четыре ночи, я выхожу и вижу, что вместо бармена Сережи – кусок кровавого бифштекса, который еще доколачивают. Барменша сильно в кровище лежит на полу и визжит, помощник бармена зажался в углу с отбитыми горлышками от бутылок. А на них надвигаются молодые бандюки.

Я влез между Сережей и бандитом и сказал: «Зачем тебе это надо? Сейчас же вызовут милицию. Хочешь в тюрьме сидеть?» Но тот оказался сыном очень богатых людей и знал, что никуда его не посадят. Он говорит: «Дед, тебя давно пиздили?» Я отвечаю: «Честно сказать, очень давно». Я не успел ни приготовить, ни собраться – да и не смог бы; я просто не понимал, что 65 и 25 лет – не одно и то же. Он мне провел серию ударов по голове, и я отключился – успел только увидеть, что мой мальчишка ко мне пробирается и получает сокрушительный удар в глаз.

Их было одиннадцать человек... Дом творчества кинематографистов должен был зарабатывать деньги, но туда никто не ездил. А тут на Новый год пожарные закрыли огромную гостиницу на берегу моря. И всех, кто в ней жил, – в основном криминальный элемент – пустили в Дом творчества. Они ничего не боялись; даже не съехали после страшных побоев. Следовательница, которая первой вела это дело, плакала: их друга милиционера убили на пляже. Но из моего протокола все время исчезало сообщение о том, как милиционер и мальчик-хулиган гнались наперегонки за автоматом, выбитым у стража порядка. Я написал тогда статью в «Известиях», и все кончилось.

Потом оказалось, что Гранин на следующее утро после того, как меня избили, поехал на заседание городского правительства и устроил там скандал – после чего пришлось худо главе петербургской милиции. А через некоторое время раздался звонок в дверь. Нежданно-негаданно приехал главный невропатолог города, академик, который сказал: «Леша, вам поставили неправильный диагноз – очевидно, за деньги. У вас не сотрясение, а ушиб мозга. Вы будете болеть, болеть и болеть странными, ниоткуда взявшимися болезнями. Приготовьтесь». Так и произошло. Диабет, подагра... Я очень ослабел после этого. Это была плата за молодость, за бокс, за ощущение себя тем, кто

может ударить – и противник упадет. Мне стало тоскливо в Петербурге после этого. А ребят этих посадили.

«Хрусталеv, машину!» – апофеоз творческого самовыражения. Картина, в которой вы все сделали, как хотели – или как могли... И очень современная картина. Вот Сталин, о котором еще лет десять назад усиленно пытались забыть, сегодня опять – один из излюбленных персонажей нашего кино и телевидения.

Сейчас свобода творчества существует только в одном – в оценках, которые мы даем художественным произведениям. Ты скажешь, что это двойка, дурачок из газеты, скажем, «Смена» скажет, что пятерка. А артист кому поверит? Тому, кто поставит пять. Пока во всех сферах деятельности у нас происходит одно и то же. В кино дела плохи, но это абсолютно точно обозначает, что плохо дело в милиции. А также в армии, на подводном флоте, в пищепроме. Не бывает прорывов, кроме как если появится вдруг какой-то талантливый человек! Театр современный мне все время хвалят, а я удивляюсь...

Я – в тоске, и мое состояние прямо зависит от состояния дел в стране. Было время, когда я думал, что мы что-то можем изменить, что страна немножко воспрянет. Что от нас – не от меня одного, конечно, но от сотен «нас» – что-то произойдет. В результате мы вернулись к худшему из того, что было. Народ требует вернуть Сталина. Если мы страна, которая реабилитировала Сталина и стала ставить ему памятники, то лучше с нами дела не иметь. Это весь мир понимает.



«Мой друг Иван Лапшин». 1984 год

Сказуемое. Ante mortem

Воображаемая иллюстрация:
*Питер Брейгель Старший, «Сорока на
виселице»*

«Хрусталев, машину!» (1998) – вселенная, организованная по законам высшего, не подлежащего человеческим трактовкам, абсурда. Хаос, который сгущается до почти абсолютной (но, к ужасу зрителя, все-таки позволяющей различить лица, тела и предметы) тьмы в сцене изнасилования арестованного генерала медицинской службы Кленского. Однако не проходит и получаса экранного времени, когда вдруг наступает момент кристальной ясности – эпизод, объясняющий практически все. Хмурые особы вызывают униженного и раненого пленника из фургончика с надписью «Советское шампанское», чтобы спешно отвезти в гостиницу, переодеть, отмыть и отправить на секретную дачу. Там Кленскому – очевидно, ведущему нейрохирургу страны – будет предложено попытаться спасти умирающего старика. Врача привезут слишком поздно: он сможет лишь облегчить последние мгновения, помассировав умирающему живот и услышав его последние слова: «Помоги мне». Откроется окно, подует ветер, распахнется дверца шкафа. Только тогда, увидев висящие на плечиках френчи с орденами, Кленский поймет, что у него на глазах только что умер Сталин.

Так вот откуда хаос, поминутно нарастающий кошмар: рушится империя, умирает ее властитель и бог, мир летит в тартарары, и особенная судьба ждет того, кому довелось – пусть и по случайности – проводить небожителя на тот свет. Кленский, впрочем, видит в этом урок смирения. В течение одних суток спуститься в преисподнюю, а потом вознестись до небес, – путь, после которого остается лишь отбросить имя, фамилию, звание, ордена, заслуги и получать простейшее наслаждение от того, что ты еще жив. Так и поступает вчерашний генерал.

Смерть Сталина в фильме Германа – ключевая точка всего постсоветского кино. В ней сошлось многое: ужас и благоговение, отнюдь не развеявшиеся к концу 1990-х, жгучий вуайеристский интерес к запретной зоне – частной жизни (и смерти) вождей... Нет лишь одного – желания высмеять, унижить отца народов, лежащего без сознания в простынях, запачканных его собственными экскрементами. Наоборот, эта сцена – единственная возможность увидеть в Сталине человека, не оправдывая его, не пытаясь трактовать историю по-новому.

Пожалеть, не соврав.

Больше всего в этом эпизоде поражает шокирующий дисбаланс между бесперебойной системой тотальной власти, выстроенной Сталиным (она продемонстрирована во всем блеске сложнейшей операцией по поимке беглого генерала), и беспредельной беспомощностью всемогущего властителя перед болезнью и смертью. На стыке двух противоположностей является на свет невиданное чудо – свобода. Правда, единственное ее подлинное проявление в трактовке Германа – уход от мира (или, наоборот, уход в мир от самого себя). Бескомпромиссный отказ от своего «я», от прошлого и, в общем, будущего. Свобода и смерть – звенья одной логической цепи, с первого же фильма режиссера. Собственно, в коммунальном общественном пространстве, где права всегда ограничены, а обязанности расширены до предела, смерть остается единственным способом реализации основного права, данного человеку при рождении: свободы выбора. Правда, свобода эта существует уже за пределами экранного пространства и за границами судьбы героя. Свобода – не бесконечное поле, а едва заметная точка.

Выбирая смерть, герой Германа получает то, чего лишены все прочие, – возможность поступка. С наибольшей наглядностью этот тезис продемонстрирован в «Седьмом спутнике». Профессор Адамов совершил поступок однажды, давным-давно, в другом мире – где поступки еще были разрешены: оправдал революционных матросов. За это его освобождают из-под стражи, но он остается несвободным даже на воле. Все двери, включая дверь собственной бывшей квартиры, для него закрыты. Его возвращение в тюрьму, переквалификация в прачки, а потом в военные юристы Красной Армии – ряд вынужденных действий, ни одно из которых не совершается в полной мере по воле субъекта. Попытка Адамова оправдать человека, осужденного за ограбление обоза с продуктами, кончается полным крахом. Его слово – пустой звук, его действия не имеют ни малейших последствий. Единственный доступный ему жест – умереть, даже не за убеждения, а за роскошь наконец-то иметь собственное мнение и совершить осознанный поступок: отказаться служить белым и сложить голову.

За это право Адамов держится так же крепко, как за большие часы, вынесенные из бывшей квартиры, – будто видит в нем единственное веское доказательство того, что он реален, что его бытие действительно может стать для кого-то помехой. Я могу умереть – следовательно, существую. Но его выбор – естественное решение принципиального человека, которому нечего терять. Совсем иная ситуация у героя «Проверки на дорогах» Лазарева,

который служил у немцев, а потом ушел в лес, к партизанам. Он осознанно идет умирать, искупать грех кровью – и сам протягивает конвоиру Митьке выроненную тем винтовку. Достоинство и аристократическое презрение к смерти у Адамова сменяется отрешенностью Лазарева, заочно приговорившего себя к высшей мере наказания. Вопрос для него – исключительно в выборе формы смерти, которая дала бы шанс на посмертную реабилитацию: случайно умереть от руки партизана, погибнуть во время «проверки на дороге» или другой, более масштабной операции – идеальный вариант. Попасть под трибунал «своих», не пожелавших разбираться, – позор, и чтобы избежать его, Лазарев пытается покончить с собой. Разговаривая с тем, кто выносит приговор, Адамов по меньшей мере пытается объяснить ему свои мотивы, Лазарев же просто молчит. Подавать апелляцию о помиловании он не собирается и ждет, пока прокурор (гэбист Петушков) и адвокат (командир Локотков) определяют его участь. Побеждает второй – и приговаривает предателя к почетной смерти вместо позорной.

Смерть как осознанный выбор, смерть как поступок – привилегия или большая удача. «Седьмой спутник» и «Проверка на дорогах» вводят систему координат, в которой случайная, бесславная, быстрая (или, наоборот, мучительная) смерть – норма. Крохотные зарисовки, мини-репортажи с поля боя тем болезненнее, чем точнее и мимолетнее. Камера спускается с высоты птичьего полета к огромному заснеженному пространству, на котором ведется смертный бой между красными и белыми в «Седьмом спутнике». Как бы между делом мы заметим молодого поручика – он дрожащими руками копается в сугробе, пытаясь отыскать упавшие очки, или встретим полный ужаса взгляд другого офицера: мимо него бегут товарищи, а он ползет по земле и слабым голосом взывает: «Господа, я раненый! Господа!» На ком бы Герман вдруг ни остановил взгляд, это никак не будет свидетельствовать о его политических предпочтениях.

Смерть уравнивает всех, делает неразличимыми, как жертв банды Соловьева, которых в «Моем друге Иване Лапшине» выносят одного за другим и грузят на автотранспорт – пока милиционеры перебрасываются ленивыми репликами. Так, равны немцы из обоза, уничтоженного партизанами, и крестьяне из сожженной немцами деревни, расстрелянный во время засады на дороге немецкий офицер и убитый последним метким выстрелом врага партизан Соломин. «Васек, время сколько?» – спрашивает дозорный в лесу и через секунду замирает, повисши на ветвях куста. Время останавливается – для всех одинаково. Поэтому жутковато схожи сцены справедливого (в глазах зрителя)

убийства Лазаревым предателя-караульного в «Проверке на дорогах» и бандитом Соловьевым – журналиста Ханина в «Моем друге Иване Лапшине».

Выбранный материал – война и революция – позволяет превратить нескончаемую вереницу равноправных персонажей в колоссальный *dance macabre*, где общему ритму вынужден подчиниться любой, чью бы сторону ни занимал при жизни. Но интереснее всего Герману те, кому удастся задать этой пляске собственный ритм, как Лазарев или Адамов. Недаром любимый фильм российского режиссера – «Седьмая печать» Бергмана, в котором рыцарь, прежде чем взять смерть за руку и отправиться за ней, просит отсрочки и бросает непобедимому противнику вызов, играя с ним партию в шахматы.

Персонифицированная смерть у Германа, однако, это не фигура в черном с неестественно белым лицом и косой в руке. Это мелкий мужичок с неразличимыми, будто стертymi чертами лица, который ласково называет тебя «дяденькой», прежде чем вонзить нож в живот. Простой, узнаваемый, вызывающий лишь смутную тревогу тип – он всегда сможет приблизиться к тебе на расстояние удара, не вызвав подозрений. Хотя и он лишь исполнитель вынесенного кем-то другим приговора. Куда чаще смерть не воплощена ни в одном действующем лице, она неотвратимо витает в воздухе и спускается на человека вдруг, как в сцене кончины Сталина.

Остается маленький след – не символ, не метафора, а послесловие. Не знак, значок. Дымящийся пулемет в «Проверке на дорогах» (выронив его, Лазарев еще пройдет «на автомате» несколько шагов и рухнет на рельсы). Сапог погибшего Пашки Рубцова или часы пропавшего без вести мужа в «Двадцати днях без войны». Бегущая впереди мотоцикла собака или заглядывающая в окно ворона в «Хрусталеve». Вдруг взлетающая на плечо Руматы в пыточной камере сова в «Хронике арканарской резни». И жуткая, как в кошмаре, имитация того движения (хотя бы и по кругу), которое в фильмах Германа обозначает саму жизнь: бесчисленные черные автомобили, как неостановимый траурный кортеж, в «Хрусталеve». Даже замирая на ночных заснеженных улицах, они по-прежнему поджидают тех, кто пройдет мимо и заденет, случайно или по глупости, вестника смерти. Тогда из-за затемненных стекол вдруг выберется несколько человек и смертным, беспощадным боем превратят прохожего в безжизненный кусок мяса.

Деталь отодвигает глобальный смысл происходящего на второй план. Лазарев в сцене «проверки на дороге» идет к фашистскому мотоциклу, остановленному на пути, и дышит на

замерзшие руки, оставаясь страдающим от холода и неуютя телом даже в тот момент, когда ему необходимо подняться до уровня «чистого духа», жертвенного героя. Апогея антисимволическая детализация достигает в «Хрусталеве», в сцене смерти Сталина: ведь это – еще и смерть символа. Она происходит до того, как умирающий испускает дух; эту смерть можно зафиксировать в то мгновение, когда Кленский в ужасе узнает в беспомощном полутрупe Вождя. Смерть символа и обеспечивает Герману свободу метода. Абстракция овеществляется, обретает документальный вес, превращается из вымысла в хронику, документ. Отсюда – один из ключевых парадоксов германовского кинематографа. Другие режиссеры любят делать кино о свободе, ею не обладая, Герман же свободен как художник, всю жизнь снимая фильмы о феномене несвободы.

После «Седьмого спутника» и «Проверки на дорогах», двух фильмов о мире, в котором жизнь не стоит ломаного гроша, Герман снимает две картины, в которых смерть присутствует незримо. «Двадцать дней без войны» – «тыловое кино», тут даже о тех, кто много месяцев не подает вестей, наверняка не знают, погиб ли. Смерть не видна, но ощутима – в том, как торопливо сходятся люди, в интонации застольной беседы, в чуть судорожных движениях танцующих на праздновании Нового года. Еще более сложная задача решается в «Моем друге Иване Лапшине» – по словам режиссера, «фильме о людях, которые умрут». Эта будущая смерть предсказана в деталях совсем неуловимых, не подлежащих переложению в слова: улыбка Лапшина, его взгляд, слова о светлом будущем, до которого он вроде бы надеется дожить. И, конечно, «Пир во время чумы» на репетициях театра, где инквизиторские колпаки палачей или могильщиков легко превращаются в шутовские. Застольный атрибут.

Смерть становится границей, которую человек иногда переходит, сам того не замечая: добрая половина германовских героев – живые мертвецы. Именно так себя ощущает профессор Адамов, когда бредет, как призрак, по ночным улицам Петрограда, прижав к груди бесполезные каминные часы. Не страшится смерти Лазарев, уже прошедший через нее в тот момент, когда вынужденно перешел на сторону врага. Он не пытается бежать вместе с сокамерником-предателем, чуть не кончает с собой, сидя под арестом в партизанском лагере, и, отправляясь на операцию «С Новым годом», не чает вернуться живым. Так же стреляется в ванной у Лапшина Ханин, по случайности оставаясь в живых. Сцена его убийства Соловьевым сделана бытовой, пугающе правдоподобной. Тем более

поразителен финал, в котором оправившийся после ранения Ханин уезжает обратно в Москву. Интеллигент и пижон, провинциальный Орфей, потерявший умершую от дифтерита жену Лику, ведет посмертное существование. Живет по привычке, не ощущая боли, и так этим не похож на Лапшина, видевшего самое страшное, но сохранившего способность испытывать жгучую боль. Даже если эта боль не видна никому, и ее необходимо вызвать, сунув руку в кипяток.



*Молодой полицей (Николай Бурляев) и Лазарев (Владимир Заманский)
ждут расстрела («Проверка на дорогах»)*



Выделиться из массы других приговоренных к смерти профессор Адамов (Андрей Попов) может лишь под дулом пистолета



Садясь на мотоцикл Лапишина (Андрей Болтнев), журналист Ханин (Андрей Миронов) делает шаг навстречу смерти



Дача Сталина – ворота в загробный мир («Хрусталев, машину!»)

Недаром действие двух фильмов Германа отнесено к Новому году, и все остальные так или иначе связаны с зимой. Снежное, ледящее обновление человека, начинающего очередной этап существования как бы с чистого листа, – великая иллюзия. Побороть ее ценой полного самоотречения может только Кленский, привычный, как любой врач, к зрелищу смерти, но не перенесший присутствия при Смерти с большой буквы. Посмертные дни и годы генерала идут по однообразным рельсам, по проложенной кем-то другим траектории – отказавшись от себя, он не сходит с поезда, сохраняя жизнь, как равновесие на повороте, демонстрируя фокусы (рессоры в руках, доверху налитый стакан на голове) случайным попутчикам. Свобода по-русски – «liberty, блядь», как метко ее определяет истопник Федя Арамышев, вышедший на волю по амнистии и случайно севший в один поезд с бывшим Кленским. Свобода от смерти дается лишь добровольно принятым забвением, воскрешение в библейском смысле невозможно. Вероятно, поэтому прописанное в сценарии «Торпедоносцев», позаимствованное из «Подполковника медицинской службы» Юрия Германа воскрешение похороненного экипажа Плотникова в фильме так и не случается.

Воскрешение есть чудо, подвластное только христианскому богу – отсутствующему в кинематографе Германа. Еще в «Седьмом спутнике» у костра маленький красноармеец, сопровождающий Адамова, спрашивает у образованного

соратника, есть бог или нет? А тот не знает, что ответить. Поэтому оставляет у дерева икону баба, уходящая из сожженной деревни в «Проверке на дорогах»: взяла по привычке, и рассталась с ней, за ненадобностью. Истовые, тайные молитвы мальчика в «Хрустале» не спасают не только его отца, но и его самого, тут же совершающего предательство – звонящего в МГБ рассказать, что отец вернулся домой. Кленский к этому моменту знает, что бог умер (ведь это случилось у него на глазах), а судьбы человеческие отныне определяют безвестные Хрустале. Понимают это и те, кто не присутствовал при кончине демиурга. «Бог сдох», – констатирует мятежник Арата при встрече с Руматой, принявшим на себя роль карающей десницы в «Хронике арканарской резни».

Постижение и обретение этой последней, крайней трезвости – суть фильма, сделанного Германом по идеалистической повести братьев Стругацких. В книге у героя было второе (точнее, первое, основное, земное) бытие, в котором его звали Антоном, и был он нормальным человеком. Сорвавшись на работе, порешив толпу палачей, он мог бежать обратно на родную планету, подлечиться, прийти в себя, забыть о божественной сущности. В фильме нет никакой Земли, как нет загробного мира, в котором каждому воздастся по заслугам и грехам. Возвращаться некуда и незачем. Румата остается в ненавистном Арканаре, ставшем для него единственным возможным домом.

Первые кадры рисуют нам зимний брейгелевский пейзаж, увиденный издали, общим планом; зритель – вне картины, в зале кинотеатра, как в музейном зале. Но тут же после этого он оказывается в гуще событий, и даже в гуще бессобытийного ряда. Он свидетель всего, что запечатлеет скрытая камера (в точном соответствии с текстом Стругацких, драгоценный камень с обруча на лбу Руматы – объектив шпионской камеры). Что же брейгелевский вид? Свою бесстрастную привлекательность он сохраняет только издали – вблизи, как и на картинах нидерландского гения, проступают детали обыденной человеческой мерзости, гротескной грязи и оживленного запустения. А мирная картина из зачина, пожалуй, только снилась Румате, какими-то задворками сознания вспоминающему о земной живописи. Начинаются титры, Румата просыпается, и фильм начинается в полном смысле слова. Фильм – и есть Румата, без его взгляда этот мир, не способный к саморефлексии, не мог бы существовать и для нас.

Тут нет ни малейшего противоречия с безгеройностью германовского кинематографа, поскольку Румата героем только притворяется. Недаром играет его Леонид Ярмольник –

единственный опознаваемый для широкого зрителя артист на весь фильм: он другой, чем окружающие, и этого, в общем, не пытается скрыть. Не человек из будущего, надевший личину современника (так у Стругацких), а небожитель, играющий в аристократа: ему так удобнее. Отсюда холодный юморок в интонациях, отсюда стеклянный взгляд, за которым отчетливо читается если не ненависть, то презрение. Он бог не только для слуг и рабов, не только для влюбленной наложницы, не только для придворных приятелей и недругов, страшащихся встать на пути у королевского фаворита – но и для камеры, не способной издала созерцать его величие. Белая рубаша, которую невозможно ни запачкать, ни пробить арбалетной стрелой, доспех будто из Рыцарского зала Эрмитажа, все это, как и лицо Руматы, с самого начала дается на сверхкрупных планах. Он для нас – что слон для слепца, вознамерившегося постичь величие животного на ощупь.

Небесный разведчик Румата – даже не Гарун-аль-Рашид, блуждающий по трущобам подвластного ему королевства, а Один или Зевс, лениво месящий земную грязь, не опасаясь запачкать ноги. Как те искали себе любовниц или героев для исполнения божественной воли, так он – отнюдь не по поручению свыше, а для своих непостижимых нужд – спасает и отбирает книжников и умников, нежеланных в обители неведения и грязи. Румата только рядится в Гамлета, читая униженному придворному поэту-шуту Гуру Пастернака: «Гул затих, я вышел на подмостки...» Он приписывает себе стихи, которых не писал, чтобы спровоцировать подопытного кролика на прыжок выше головы. Забавляется, рядясь в Розенкранца, научившегося играть на флейте (со своей дудкой не расстается). Для него и алкоголик-изобретатель Кабани, собравший в глухом Средневековье самогонный аппарат, и гениальный врач Будах, приговоренный к смерти в пыточной Веселой башне, – те, с кем он сможет поговорить если не на равных, то хотя бы на общем языке. «То, что я с тобой разговариваю, еще не значит, что мы беседуем», – бросает Румата униженному противнику, дону Рэбе (Александр Чутко).

Говорить Румата хочет не на досужие, а на самые насущные для него – бога – темы. Спасши из рук палача Будаха, он не успевает довести того до своего дома-убежища и начинает приставать к умнику с вопросами, пока тот, тужась, тщится сходить по малой нужде у стены ближайшего здания. Если бы вы могли дать совет богу, что посоветовали бы сделать? Дав пару формальных ответов и, наконец, справившись с мочевым пузырем, Будах отвечает честно: «Сдуй нас или еще лучше оставь нас в нашем гниении». Румата заявляет, что сердце его полно жалости, но сам не верит этим словам, как и давно

декларируемому принципу – в схватке калечить, но не убивать. Причины не убивать кончились. Прежде чем потерять рассудок, Румата успевает понять самое важное: тот, кто мыслит, не способен действовать, а тот, кто действует, перестает мыслить. Тогда и настает время для резни.

Вынесение резни – слово-то какое страшное! – в заголовок фильма есть осознанная акция, обещание, напоминание, заявление о намерениях, избавление несведущего зрителя от спасительной надежды на хэппи-энд. Похоже, эту резню Румата предвидит с самого начала, но, будучи честным богом, ищет и даже лично спасает от смерти ту жалкую горстку праведников, которая могла бы оправдать Содом с Гоморрой. Но находит только полустертую фреску невиданной красоты под толстым слоем грязи в одном из коридоров королевского дворца. Воспоминания о жизни, которая кончилась. Он ее не застал – да ее, может, и не было вовсе. В книге Стругацких смерть любимой женщины сводит Румату с ума и заставляет устроить побоище; в фильме Германа гибель Ари преподнесена настолько страшно и бытово, настолько уродливо и внезапно, что кажется не катастрофой в личной жизни персонажа, а последним, решающим аргументом в его споре с самим собой. Жизнь в этом мире лишена ценности, и богу незачем проявлять милосердие. Тогда, с чистым сердцем, он превращается в обычного человека и роняет немаловажную реплику: «Господи, если ты есть, останови меня!» Судя по последующим событиям, его все-таки нет.

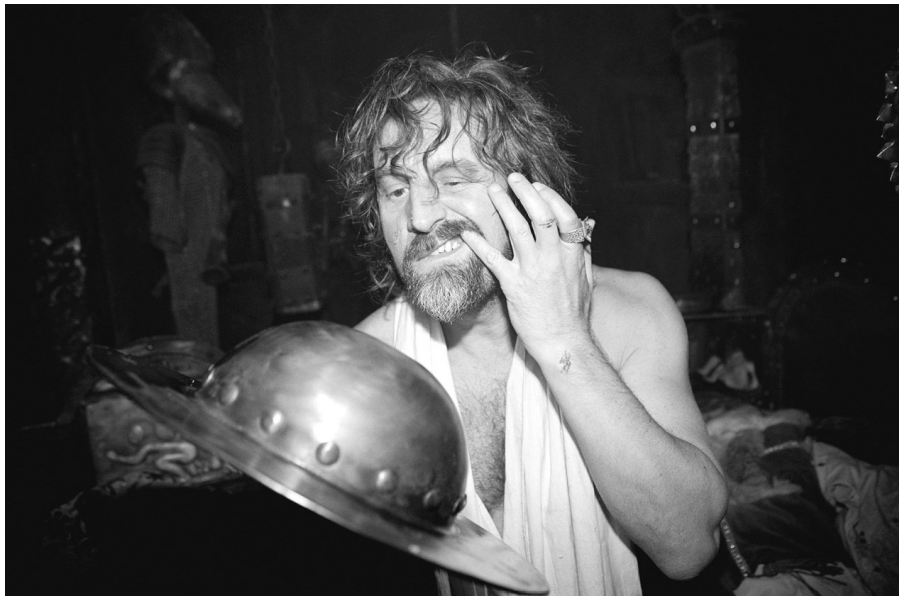
Притворяться человеком, пока он жил среди людей, Румате было сложнее, чем надеть личину дьявола, став из бога человеком. Не торопясь, он облачается в доспехи, берет оружие, надевает рогатый шлем, превращаясь в чудо-юдо, Минотавра. Освобождающего безумия войны с миром, погрязшим во грехе, Герман публике не подарит. Мы видим лишь изнурительно долгие приготовления бывшего бога к резне, сумятицу вокруг – никто не предполагает вступать в бой, – а затем, через затемнение, последствия того самого события, которое дало фильму название. С хроникальным бесстрашием, позабыв о прыгающей «камере слежения», автор проводит панораму по самому впечатляющему полю битвы за всю историю кинематографа. Застывшие с выражением удивления или почему-то блаженства, покоя на лицах, трупы монахов, солдат, правителей сошлись в одной гигантской картине, которая плывет перед объективом камеры и никак не желает кончаться. Но на самом деле это камера движется, остальное замерло – кроме случайной собаки со стрелой в боку.

Арканар не знает о жалости, он не удивляется смерти ни в

каких обстоятельствах. Государственный переворот и убийство короля с принцем никого не шокирует, книгочеев топят в отхожих ямах постоянно, и это превращается в фон обыденной жизни. Похоронная процессия с трудом пробирается по запруженным арканарским улицам, вдова идет, поддерживая беременный живот, и кто-то безразличным голосом сообщает: «Говорят, нынче погром, умников резать будут...» Повешенные, разъятые тела людей и животных болтаются в воздухе между обманчивым серебром рыбьей чешуи (ее льют мертвецам на голову) и зловонием навоза, практически ощутимым в зрительном зале. Героическое деяние в таком мире непредставимо, невозможно: недаром единственный друг Руматы, наивный и благородный барон Пампа (Юрий Цурило) – арканарский Портос – бросается с мечом наперевес на противников, но гибнет, упав лицом в грязь, пораженный стрелами из невидимых арбалетов. Упал и тут же уничтожен, забыт, будто и не было. Тут не бывает поединков. Только резня.

Сцены самой резни остаются за кадром не только потому, что Герман не хочет превращать бойню в аттракцион, – но и потому, что окончательное перевоплощение бога в человека происходит именно во время битвы. Румата долго оттягивал бой, так как у него не было сухих штанов, – а теперь он сидит в грязной луже, обессиленный смертоубийством, без штанов и без единой раны. На его лице не отражается ничего. Когда приходят эмиссары с Земли – он быстро прощается с ними, прося отправить на цивилизованную планету единственное послание: Богом-де быть трудно.

Эпилог дает нам первый и последний шанс увидеть экс-небожителя в человеческом облики. В горделивом взгляде читается апатия, сами глаза скрыты за очками. Вместо доспехов и белой рубахи – неброский свитерок, волосы коротко острижены, и заботливый слуга Муга напяливает на голову хозяина ушанку, нечто среднее между советской и брейгелевской. Не осталось других собеседников, кроме рабов, не желающих снимать колодки. Не осталось других богов, кроме мифического знакомого Муги – табачника, очень умного человека. Возможно, Румате однажды повезет с ним познакомиться и спросить совета.



*Леонид Ярмольник, он же Румата, пробует реальность на зуб
(на съемках «Истории арканарской резни»)
Фотограф – Геннадий Авраменко*

V. Предел жизни

*Несколько версий «Трудно быть богом» – Флейшман в Киеве –
Фильм и роман – Эволюция сценария – Об актуальности –
После СССР – Сотворение мира – Съёмки резни – Вновь черно-
белое – Юбилей – «После бала» – Живопись – Изобретение кино
– Что смотреть, кого учить – Сын – Ярмольник – Жюри в
Каннах – Сокуров и Муратова – Михалков – Еще кино?*



Вы несколько раз принимались за экранизацию романа братьев Стругацких «Трудно быть богом». А ведь уже даже есть одна картина по этой книжке...

Когда мы начинали «Проверку на дорогах», нам все говорили, мол, сколько уже есть замечательных картин про партизан. Имелся в виду обычный советский набор фильмов на эту тему. А Лариса Шепитько снимала «Восхождение» уже после запрещенной «Проверки». Сравнивать будут неизбежно – и пусть. С «Трудно быть богом» мы запускались три раза. Первый сценарий мы делали с 1967 года с Борей Стругацким. Он приходил, просил чаю с леденцами – и половину времени мы спорили о политической ситуации в мире. Он был очень образован, безапелляционен, все знал... и все, что он говорил, не соответствовало действительности. С ним прекрасно было работать, а дружить трудно, но мы дружили. Сценарий мы сделали неплохой, по тем временам. Предполагалось, что главную роль будет играть Владимир Рецептер – хороший артист и интересный человек. Мне казалось, что он хорошо сыграет, хотя сейчас я думаю, что это было бы неправильно.

Проект сорвался еще до начала съемок?

Да. Я как раз набирал группу, когда меня вдруг начал вызывать военкомат. Я не очень боялся, потому что был офицером запаса. Но очень не хотелось заниматься тем, чем я занимался в прошлый раз, – где-то торчать и ставить концерты, от которых приходило в восторг дивизионное начальство. Меня из-за этого даже все время повышали, в прошлый раз повысили до концерта в Доме офицеров: я ездил на военной «Скорой помощи» и ходил в свитере... В общем, я уехал в Коктебель. Приехал, поспал, утром вышел – и увидел, как стоит женщина. Чем она мне понравилась, я не знаю. Это была Светка. В этот день наши войска – было 21 августа 1968 года – высадились в Чехословакии. Я тут же получил телеграмму от главного редактора студии, что сценарий закрыт. Спросил, почему. Он ответил: «Леша, забудь об этом. Навсегда. Помнишь, там какой-то черный орден высаживается на Арканаре?..» На этом все и кончилось. Зато я познакомился со Светланой, так что баш на баш.

Попыток возобновить «Трудно быть богом» не делали?

Я получил тогда очень трогательное письмо от Стругацких, что у них очень хорошие связи в каком-то журнале – второстепенном, даже не «Советском экране», – и они через него надеются добиться разрешения на постановку. Но если нет, то сейчас они дописывают «Обитаемый остров», и из него получится

очень хороший сценарий. В общем, ничего не вышло. Потом, как только пришел к власти Горбачев, я вдруг узнал, что снимается картина в Киеве, ее делает режиссер Петер Флейшман. Я пишу письмо Камшалову, министру кино: как же так? Он говорит: «Мы этого немца выгоним, он какой-то шпион. Поезжай и забирай у него картину». Я поехал в Киев. Там все меня ненавидят: у всех в животе булькает немецкое пиво, все ходят с немецкими приемничками и этого немца обожают, а меня никто не хочет. Я приехал, увидел декорацию и офонарел: я такого в жизни не видел. Огромный район города – дома, площади, переулки – все из какой-то странной фольги.

Вдруг вышел маленький человек, говорит: «Здравствуйте, господин Герман, я – Флейшман, вас прислали снимать вместо меня». Я говорю: «Да, но мне сказали, что вас выдворили из СССР, что вы – злостный неплательщик». Он отвечает: «Они меня не могут ни снять, ни выставить, потому что в эту картину деньги вложил я сам. Но был бы очень рад, если бы вы взяли ее снимать, потому что я тут работать не могу, я повешусь». Я говорю: «Что же вешаться, смотрите, какая декорация». А он: «Алексей, представьте себе здесь лошадь, и человек размахивает мечом!» Смотрю – действительно, никак не получается.

Они ему построили какое-то Птушко. Никуда не годится, снимать невозможно. Я сразу сказал, что сценарий надо переписать, а он ответил, что нельзя, потому что за каждым кадром стоит банк и большие деньги. И говорит: «Очень жаль, я бы с удовольствием вас нанял, вы такой симпатичный человек». Мы еще с ним потрелись, выпили пива, и я уехал. Потом мне Камшалов говорит: «Хорошо, мы тебе даем миллион, и снимай. Мы сравним, чья картина лучше, будет такой эксперимент». И мы начали писать. Но в это время – Горбачев. Все ликует и поет, завтра мы – демократы, послезавтра совершенно неизвестно, куда девать колбасу, послепослезавтра выходит Сахаров. Это абсолютно не соответствовало даже возможности снимать про мрачное Средневековье и нашествие фашизма. Все зло было побеждено! И мы отказались.

Сегодня, выходит, эта история снова стала актуальной?

Да. Мне Путин вручал премию, и я ему сказал, что снимаю фильм «Трудно быть богом» и что «самым заинтересованным зрителем должны быть вы». Возникла в этом зале такая гробовая тишина – пока он не шевельнулся. Будет терпеть долго-долго, потом озлится, поймет, что ничего из этих реформ в России не получится, потому что одни воры кругом, и тогда начнется... вторая половина моей картины. Ничего сделать нельзя. У нас так же воруют, и все вокруг берут взятки, университеты пускают на

доски, а рабы не желают снимать колодки. Им и не рекомендуется. Если говорить о политике, этот фильм – предостережение. Всем. И нам тоже.

Как возник новый заголовок – «Хроника арканарской резни»?

Как только стало известно, что я снимаю «Трудно быть богом», по телевизору стали беспрестанно показывать фильм Флейшмана, раз за разом. Как будто специально. После этого мы поссорились с Леней Ярмольником, он записал пластинку – аудиокнигу «Трудно быть богом». И я подумал: наступайте, варвары-враги. Фильм мой все равно будет другой. Сделаю, допустим, «Хронику арканарской резни» и что-то потеряю – допустим, многие сейчас богом интересуются. А я на афишках всегда смогу приписать внизу «Трудно быть богом». «Хроника арканарской резни» – может, и не лучшее название, но как-то соответствует всему, что происходит в картине.

В чем главные отличия вашего фильма от романа Стругацких?

Это картина о поисках выхода в мире – рубить, быть ласковым, наблюдать, помогать, как быть? Нет выхода, все оборачивается кровью, что герой ни сделает. Не хочешь убивать, хочешь быть добрым – будет вот так, почти никак. Хочешь убивать – реформы пойдут, но ты будешь страшным, кровавым человеком. Стругацким было проще: у них в романе коммунары с благополучной, счастливой, цивилизованной планеты Земля, люди, которые знают правду и знают как. А сейчас на Земле – какие там коммунары! Мы у себя не можем разобраться, в Чечне той же. Так вот, ученых герой ищет всю картину, не как у Стругацких – чтобы спасти, а чтобы они ему что-нибудь подсказали, что делать в этом мире. Чтобы этот ужас прекратить, когда книжечек в нужниках топят.

Мочат в сортирах!

С этого начинается кино, когда одного из умников топят в нужнике. Параллели берутся часто из реального опыта: вот, например, сцена с охранным браслетом, который надевают, чтобы монахи не поймали. В Киев я ехал с барышней, был 1957 год. И я ехал с человеком, который вышел из зоны и возвращался к своей семье. Он сидел с 1936 года, двадцать один год, и договорился письмом: чтобы его узнали, он повяжет себе на руку пионерский галстук. Мы приехали в Киев и часа полтора бегали по перрону, как сумасшедшие. Он задирает вверх руку с галстуком, и так никто его и не встретил. Что тут было делать? Я попрощался.



*На съемках «Хроники арканарской резни» в Чехии
Фотограф – Сергей Аксенов*



*Светлана Кармалита и оператор Юрий Клименко
Фотограф – Сергей Аксенов*



*Светлана Кармалита, Алексей Герман, Юз Алешковский
и Леонид Ярмольник у стен средневекового замка
Фотограф – Сергей Аксенов*

*Вы сами говорили – для того чтобы фильм получился, вы
должны увидеть в нем себя, маму или папу. А кого и где увидели в*

«Хронике арканарской резни»?

Я всех нас увидел. Мы делали фильм про всех нас. Ничем этот Арканар от нас не отличается – такие же доносы, такая же подлость, такие же тюрьмы, такие же Черные, такие же Серые. Ничего мы не достигли: что было в XVI веке, то и у нас в XXI-м. А земляне – далеко не лучшее произведение.

В первом варианте сценария вы так же мрачно смотрели на вещи?

Это было менее философское и более приключенческое кино. И финал был другой. Румата не возвращался на Землю, как у Стругацких, и не оставался в Арканаре, как в теперешней версии. Он погибал. Зато на планету возвращались люди. Другая экспедиция. Вот какой был финал: идут какие-то купцы, монахи средневековые по современному аэродрому, а в небо начинают подниматься и таять там странные белые корабли. Но и я был другой, в какие-то другие вещи верил. Я знал, что в нашей стране творится ужас, но все-таки считал, что при всем ужасе, который творится у нас, сама идея не должна погибнуть – сама идея благородна! Вместе с тем я помню, как примерно в те годы сказал Володе Венгерову, что Сталин и Ленин – одинаковые убийцы. Был страшный скандал...

Теперешний Румата в исполнении Ярмольника – кто угодно, но уж точно не человек из светлого будущего.

Румата – человек с современной Земли, он от нас прилетел. Он твой кореш. На Земле точно такое же говно. Даже были слова в сценарии о том, что «на Земле опять готовились к очередной войне, и всем было не до того». На Земле – психушки и тюрьмы, Земля полна идиотов. А на эту планету землян послали, потому что там начали после пожаров строить странные высокие желтые дома, и это привело землян к выводу, что в Арканаре началось Возрождение! Поэтому бросили экспедицию в 30 человек, чтобы этому Возрождению помочь. Но Возрождения, может, никакого и не было. Так, мелькнуло только. А вот реакция на Возрождение – страшная: всех книжечеев и умников убивают, и они ползут с лучинками через жуткие болота, попадая в руки то бандитов, то солдат, и везде веревка-веревка-веревка и смерть-смерть-смерть.

Картина выглядит вполне реалистично. И что – никаких шансов на решение, даже при безграничных возможностях небожителя?

Зачем Румата ищет книжечея Будаха и произносит нашу замечательную фразу из «Гибели Отрара»: «То, что мы с тобой разговариваем, вовсе не означает, что мы беседуем»? Он ищет Будаха, потому что тот из этой среды и умный: вдруг сможет что-то подсказать? Ведь Румата может все – королевство изрубить

может, как мы видим; я просто выбросил чудеса, где он золото делает из говна. Румата, впрочем, не бог, он играет. Когда все сделано, чтобы его казнить, он начинает играть в то, что о нем говорят, изображать сына Бога, и берет противника на испуг.

Изменился до неузнаваемости и демонический дон Рэба из книги Стругацких...

В моем фильме он – чудовищного класса интриган; Румата не может понять, как этот кусок сала его, аспиранта по средневековой интриге, обвел вокруг пальца. Но испугать средневекового человека очень легко – и Румате удастся остаться в живых, хотя он обвинен в убийстве короля.

Оставшись в живых, он и понимает, что никакого ответа на вопросы все равно не отыщет.

Он находит Будаха. А потом? Будах оказывается дураком и начетчиком, который цитирует что-то, очень похожее на земную философию. И проссаться не может. Начетчик, но умный – его ведут в бочку мыться, а он говорит: «Тело человека покрыто маленькими дырочками»... Что делать дальше, Румата не знает. И никто из землян не знает, но остальные устроились какими-то эрцгерцогами и неплохо живут. Румата – диссидент. Остальные в итоге улетели и послали эту планету куда подальше. А он остался. Правда, потому, что он в безвыходном положении – страшно нарушил устав, вырезав полгорода. Но ведь и у Араты, средневекового Пугачева, была такая же программа, как у Руматы! И он через двадцать минут впарывается во все то же самое: все воруют, все пьют, все режут друг друга. Надо выстрадать, и то не получается.

То есть средневековая притча напрямую связана с нашими днями.

О-го-го, ее тема – наступление фашизма, что, мне кажется, грозит нашей родине. Потому что при фашизме наконец все делается ясно. Кого мочить, кого не мочить. У нас никогда по-хорошему не получается. Даже в конкретных вещах. Сколько себя помню, были статьи: «Овощи идут, тары нет» Мой умирающий папа за три дня до смерти попросил меня: «Лешка, я умираю, ты посмотри потом в газетах, интересно, долго еще будут писать “Овощи идут, тары нет?”» Папа умер в 1967 году, вот и прикиньте, когда перестали это писать... Всегда в России было два несчастья: ужасные неурожаи и огромные прекрасные урожаи. Между ними всегда и жили, никакой разницы не было. Если был потрясающий урожай, об этом долго писали в газетах, а потом начинали робко сообщать, что урожай сгнил по такой-то причине, и все стало еще хуже, чем в прошлом году, когда был очень маленький урожай. А когда был очень маленький урожай, то он

просто был очень маленьким.

Что-то изменилось после распада СССР?

Уровень идиотизма начал зашкаливать. Большой урожай мы, счастливые, продали (вот оно, преимущество капитализма), а в неурожай должны привычно покупать, возможно, свой собственный прошлогодний большой. Теперь вопрос. За маленький урожай крестьянин ничего не заработал – понятно. А за большой-то почему не получил? Кто из последующих вождей расскажет уже нашим детям о раскрестьянивании страны? Мы исходим из того, что нам говорит телевидение. Может, вы поделитесь с населением? Как бы это произошло в какой-нибудь африканской стране Уганде? Такого министра сельского хозяйства, как у нас, зажарили бы. Село бы правительство вокруг, посыпало бы его перцем и съело. Или в нормальной демократической стране министра отправили бы преподавать сельское хозяйство, допустим, во Французскую Гвиану, где сельского хозяйства, по слухам, нет. Есть еще вариант харакири. А у нас? Ничего. Должен кто-то за что-то отвечать!

И в кино – то же самое?

Пришла вот к нам на студию губернатор Матвиенко, вызвали ведущих режиссеров. Я говорю: «Валентина Ивановна, мы очень рады, что вы у нас губернатор, замечательно, спасибо вам большое. Только у меня один вопросик. Это, правда, случалось при разных губернаторах и в разных городах, но всех людей, которые сидят перед вами, очень сильно избили. Меня очень сильно избили, мой сын чуть не потерял глаз, Сокуров болеет до сих пор, директор студии был избит и ограблен в собственном лифте. Бортко – у своего дома, мой замдиректора – на улице, мой второй режиссер едва не погиб, кинорежиссера Воробьева просто убили. Ведь это входит в ваши обязанности, господа правительство, не услуга – обязанность нас защитить. Нельзя как-нибудь это сделать? Хорошо бы, чтобы нас не избивали, не убивали. Ах, это оборотни в погонах. Открыли новость. Вся страна хохочет».

Это что – не средневековье? В обязанность всего правящего класса вообще-то входит защита населения. У нас еще пока не Арканар, но банды фашистов на улицах – это уже что-то похожее.

Неужели все настолько безнадежно?

Один талантливый человек, по профессии врач, убедительно сконструировал разговор, которого, возможно, никогда и не было, между Зиновьевым и Сталиным перед казнью Зиновьева, где Сталин говорит: «Я не могу вас не истребить, вы – революционеры и будете революционерами, а революция давно кончилась и всем надоела, пора строить империю. Я империю строю и выстрою, а

вы мне будете все время мешать, скулить и составлять против меня заговоры». Сталин и выстроил кровавую, но империю. Опять случилась революция. На этот раз полудемократическая, полуворовская. Что строить – мало кто знает. Как в «Пятнадцатилетнем капитане»: все кричат: «Америка, Америка!», а негр говорит: «Это не Америка, это Африка». Хотя, несмотря ни на что, мы уверены: Россия не пропадет. Хуже, чем было, скорее всего, не будет, а скорее будет лучше. Если не случится фашистский или коммунистический переворот.

Я присутствовал на репетиции одной из сцен картины, потом смотрел на видео рабочие моменты – кажется, подобного перфекционизма не бывало не только во всей истории отечественного кино, но даже и у вас на предыдущих картинах.

Я сначала со всей группой встречаюсь и все очень подробно рассказываю. Потом без Ярмольника, без артистов мы ее выстраиваем. Сюжет фильма в том, что есть такое средневековое мерзкое государство, где убивают интеллигентов, книжечеев и умников, и наступает момент, когда главный герой сам превращается в зверя, в животное. Эту сцену ты и видел – мы над ней долго работали. А суть ее вот в чем. Ссора, назовем ее ссорой с возлюбленной, хотя это не совсем так, строится на том, что у него все штаны мокрые из-за дождя. Она в диком ужасе, ей прислали повестку в Веселую башню, то есть в КГБ, монахи требуют ее выдачи. А герой ест суп и говорит: «Найди сухие штаны, я их всех сейчас разгоню». В результате вместо сухих штанов она получает арбалетную стрелу в затылок.

Тогда он с мечами выползает на балку под потолком. И, как богомол перед ударом, должен застыть. Мне кажется, будет эффектная штука. Это будет всего минута. А дальше врываются монахи – их много, он с мечами прыгает вниз. И вот я все растолковал и жду какого-то результата, чтобы на видео мне показали схему. Штаны надо было палкой зацепить, чтобы они закрывали декорацию, чтобы только ее кусочек можно было видеть. А для того чтобы дать художественное право медленно штаны опускать, мы так сделали, чтобы из них сыпались золотые монеты. Я им все растолковал до слез, а штаны не так висят, ничего не закрывают и быстро спускаются!

А более глобальные проблемы, которые затягивают съемки?

Вокруг группы ходили слоями другие группы – где взять неожиданные типажи или артистов? Естественно, у нас, ведь мы выискиваем бог знает где. Просто хоть гоняй палкой. То же самое с сотрудниками. Ну, запускается какой-то хрен, ему нужен ассистент по актерам, он моего переманивает. Вот она плачет здесь: не хочу от вас уходить, но не могу прокормиться. Это

неправда, на ее зарплату можно прокормиться, но это уже ее выбор. У меня нет претензий – иди себе, иди. Меня в этой ситуации вот что обижает: к кому бы уходила... Художников на студии мало, да они и переманивать не будут. Переманивает, как правило, какая-то погань. Ну, хочешь с такими работать – иди.

Понятны мотивы режиссера, который безумно тщательно выстраивает, вплоть до малейшей детали, пространство, скажем, 1953 года. Но в чем смысл такой деятельности, если речь идет о такой фантастической и условной картине, как «Хроника арканарской резни»?

Это кайф непередаваемый – создать мир, быть автором мира, которого никогда не было. Мне самое интересное в этом во всем – даже не Леня Ярмольник, не проблема, а создание никогда не существовавшего мира, чтобы ты поверил, что этот мир есть и был, что он такой. Я, может быть, провалюсь, но хочу в себе все это сочинить, выдумать, чтобы появился трогательный мир, чем-то нас напоминающий, а чем-то отталкивающий. Мы собирали его в Чехии из семи или восьми замков – здесь это, здесь то, тут улочка, тут дворец королевский. Я с самого начала сказал: давайте попробуем снять кино с запахом. Снять Средние века через замочную скважину, как будто мы там жили.

Эта осязаемая телесность картины мира, ее правдоподобие подчеркивается тем, что люди постоянно заняты поглощением или извержением из себя различных субстанций и жидкостей – то едят, то пьют, то мочатся, то плюют...

Один раз ко мне кто-то пристал: почему столько плюются? Я тогда попросил четверых человек выйти во двор, стать кружком и говорить о чем угодно, но не расходиться. Через полчаса к ним вышел. Сказал: теперь разойдитесь. Посмотрите на асфальт. Там было двести грамм плевков! Человек, когда ему нечего делать, все время плюется.

Такой натурализм – и не снята сама сцена резни.

Это было бы очень плохо. Мы не можем этого сделать. Это могут американцы с их вышколенной массовой. У нас даже из арбалета не умеют выстрелить как следует. И арбалеты у нас не стреляют. Да и чехи, с которыми я работал, как выяснилось, потрясающие в этом смысле люди. Мне, скажем, было надо повесить человека. «Это может делать только специалист». Приезжает специалист на специальном грузовичке, долго разгружается. Потом готовится, вешает какие-то цепи... «Все, я готов». Подхожу, а у человека веревка торчит откуда-то из области копчика. Я говорю: «Стоп, у нас на планете людей вешают не за копчик, а за шею, и на этой планете – тоже». Он замахал руками: «За шею – нет-нет-нет, это опасно». Долго все отстегивал,

собрался и уехал. Приезжают другие чехи – для сцены сожжения людей на костре. Когда их каскадер увидел наши полыхнувшие костры с чучелами, в одном из которых корчился обмазанный чем-то наш человек, он закричал: «Это нет-нет-нет, я могу сжигание по сих пор делать», – и показал на щиколотку.

Нет, наработано столько штампов... Не хочется штампов. Мы показали одно убийство, но мощное.

Почему было принципиально важно делать этот фильм черно-белым? Казалось бы, мир другой планеты – в отличие от войны или начала 1950-х, которые мы помним в хроникальных черно-белых тонах, – мог бы быть по-босховски разноцветным.

У меня ощущение, что искусство кино в значительно большей степени сохранилось в черно-белом варианте. Произошло с этим искусством два преступления. Как только звуковое кино стало похожим на искусство, буржуи придумали звук – и убили, к примеру, Чаплина. Что ни говори, сегодня его смотреть скучно, а раньше на него молились. Нанесли страшный удар молотком по черепу, создав совершенно другое искусство. А ведь кино немое и звуковое должно было сосуществовать, как живопись и фотография.

Но им и этого было мало. Придумали в кино цвет. Как правило, плохой. Мы в жизни цвет не замечаем – кроме тех случаев, когда какой-то специальный сенсор в голове включаем. Мы воспринимаем мир черно-белым – во сне ли, наяву ли. Я мир вижу черно-белым. И замечаю цвета только тогда, когда специально начинаю обращать на это внимание. Мне кажется, что черно-белая картинка заставляет какие-то клетки мозга по-другому шевелиться и все равно видеть цвет. Для меня черно-белое – это не отсутствие цвета, а большее его присутствие. Снимается черно-белое море, и мне оно кажется синим, зеленым или желтым. Черно-белое изображение заставляет твой привыкший к цвету мозг дорисовывать. Поэтому чем меньше цвета в кино – тем лучше. Просто надо знать, как снимать черно-белое кино. Не так, как его снимали в 1920-х годах.



*Работа над «Хроникой арканарской резни»:
Алексей Герман и Светлана Кармалита
в кругу соратников и будущих героев фильма
Фотограф – Сергей Аксенов*



Это вообще разное искусство – цветное кино и черно-белое. Скажем, зеленая поляна, куда выезжает танк: он тоже зеленый, но другого оттенка. И красно-желтым с черным дымом стреляет. После этого выбегают красноармейцы, чего, впрочем, трудно добиться в цвете: русская военная форма в цвете – всегда фальшак. Сделаем такую раскадровку в цветном кино – будет плохо. В цветном кино должен выехать кусок гусеницы, в котором запутались земля, кусок говна, цветы... Он остановился, мы снимаем башню танка – фактуры с сочащимся маслом, страшные танкистские шишки на лбу, штыревые антенны. Вывалилась гильза в масло. Это два разных способа изображения. Два разных кино. Живопись и графика – разные же два вида искусства! В черно-белом стрелять надо по-другому, любить надо по-другому, трахаться надо по-другому. В цветном порнографическом кино непременно стараются прыщ замазать, чтобы не выделялся, а в черно-белом – не обязательно.

За долгое время работы над «Хроникой арканарской резни» вы отметили несколько юбилеев – последний пришелся на ваше 70-летие. Ощутили это как этап? Или для вас этап – только завершение картины?

Русские физиологи считали, что 70 лет – предел жизни мужчины. Маленький мальчик – вот я бегу, вот я учусь, вот пришел в театральный институт, к Товстоногову, вот я на студии, и это было, кажется, в прошлый понедельник... И вот мне семьдесят, и я старик. Ощущение не из приятных, но я надеюсь, что ты его тоже пройдешь.

Ваш новый фильм – реквием по обществу, которого в России нет и не будет, или по ушедшему кинематографу?

Я этим фильмом, конечно, пытался бросить вызов. Почему он так долго и мучительно делался, почему я потерял товарищей на этом фильме... Мы и «Проверкой на дорогах» бросали вызов – политический: «Пожалейте русского человека». «Двадцать дней без войны» были вызовом всему лживому кинематографу Озерова и иже с ним. А теперь – вызов современному кино, для которого так важны тексты. Понимаете, Толстого надо читать, а не смотреть в кино. Или смотреть только в том случае, если понимаешь, что над текстом встало какое-то второе небо. Вот сегодня «После бала» будет выглядеть замечательно, а всего остального Толстого надо читать.

Вы ведь хотели снять фильм «После бала»?

Да, я мечтал об этом. Я хотел населить его всеми толстовскими героями, начиная с Пьера Безухова и кончая Анной Карениной. Все философствуют, говорят умно, но оказываются палачами: «Братцы, помилосердствуйте!» как над Россией неслось, так и несется. Ну а как мне это осуществить? Нужно, чтобы нашелся человек, который даст на это деньги... Кстати, хоть я долго работал над этим фильмом, я не снимал дорогую картину. Мы получаем значительно меньшие зарплаты, чем на сериалах. Из того, как я медленно снимаю, сделали цирк, а ведь на Западе огромное количество замечательных режиссеров еще дольше работали – по десять, по двенадцать лет. Кому какое дело, что «Явление Христа народу» художник Иванов писал всю свою жизнь? Он же написал хорошую картину в результате. А рядом художник Иогансон написал много картин – как правило, плохих. Уж лучше одну хорошую.

К разговору о живописи: очевидно, что истоки «Хроники арканарской резни» – это Босх и Брейгель. Кто из них для вас важнее?

Мне Босх гораздо ближе, чем Брейгель – тот художник, с которым в душе Алов и Наумов делали «Легенду о Тиле», фильм, с моей точки зрения, ужасающий, хотя в нем и есть хорошие фрагменты. Брейгель – мягкий реалист, в отличие от Босха. А Голландия даже теперь – какие-то не мягкие, а утрированные, концентрированные Средние века.

Вы говорите о вызове, который бросали своими фильмами, – но ведь начиная с «Моего друга Ивана Лапшина» к вызову этическому прибавился еще и эстетический...

Кинематограф с самого начала, при переходе от немого кино к звуковому, потерял самостоятельность. Ведь немое кино себя не исчерпало, просто барыги его отменили и ввели звуковое! И кино стало превращаться в условное искусство. Когда-то Товстоногов показал мне заметку о человеке, который жил всю жизнь в Африке и, приехав в Англию, был образован, но никогда не видел кино и телевидения. Он много раз ходил в кино и так ничего не понял. Я смотрю на женщину, она – на меня; значит, влюбился? Но это может только великий артист сыграть! Или это общая фраза. Монтаж: человек/хлеб; значит, он голоден... Я старался от этого уйти. Почему надо обязательно перерезать планы? Тот же план Алексея Петренко в «Двадцати днях без войны»: ведь на меня обрушились мои товарищи за то, что я снял триста метров и не перерезал нигде. «Зачем это пижонство? У кино есть свой язык!» Я говорю: «Да вы выдумали этот язык».

На святое руку поднимаете – на классиков!

Я вообще не поклонник того же Эйзенштейна. Мне немножко смешно, когда я его смотрю – кроме кадров, когда броненосец на нас идет. Мне кажется, что многое у него плохо сделано и человек лжет: не было никакого расстрела на одесской лестнице, не катились никакие коляски.

Изобретая заново язык кино, вы осознали, насколько велик риск наткнуться на тех, кто заклеят картину, скажет, что она страшно далека от народа?

Я в любом случае наткнулся на этих людей. Вот этот анекдот «Опять в газовую камеру» – это про меня. У меня не было ни одной картины, где бы меня не запрещали, не требовали уволить. Как ни странно, осталось некоторое количество приличных людей в критике. Есть такое издание «Кинопроцесс», где журналисты высказывают свою точку зрения. Так три года я занимал там первое место. Ну, допустим, я в своем возрасте закончу эту картину. Да плевал я на то, что про меня напишут. Про меня такое писали... Одна статья называлась «Крапленые карты Германа, или Подаст ли Хрусталиев машину». Подал машину, никто ж не извинился! Кроме того, я из семьи папы, который был космополитом. Потом выяснилось, что он не еврей, а наоборот вроде. Еврейка – мама, и папу переделали в оруженосца космополитизма, и что уж тогда писали про папу – не поддается описанию. Кроме того, я женат на женщине, у которой отец погиб, а ее удочерил человек по фамилии Борщаговский – антипартийная группа театральных критиков, 1949 год, а на них

вообще весь советский народ блевал. Следующий этап – уже Мандельштам...

Напишут про меня так, напишут сая, будет картина кассовая или некассовая – я этого не знаю. После «Лапшина» со мной перестала здороваться почти вся съемочная группа, кроме нескольких людей, с которыми я работаю сейчас, – я был неудачник. Работали мы на том, что я всегда готовился к худшему. Под теми сценариями, которые мы писали вместе со Светланой, я никогда не ставил свою фамилию. Светлана была аспиранткой Льва Копелева. Его тоже уволили и не давали работать. Так вот, мы работали «неграми». Лева приносил переводы, лишние он отдавал Светлане. Мы их делали, отдавали Лева, он – Петрову, тот – Иванову, тот – Немченко, он получал деньги, и по цепочке они возвращались к нам. Так мы тоже зарабатывали. Мы тогда много писали под чужими фамилиями. И жили весело.

Выходит, не стало проще с пониманием искусства после отмены советской цензуры?

Стало еще сложнее. Мы завалены западной продукцией, которая сделана по специфическим законам и искусством не является, но законы свои на искусство распространяет. А я не могу делать кино по-другому, чем делаю. И в «Хрустале» и в новом фильме я пытался передать нашу эпоху и рассказать о своем детстве. Кому-то это нравится, со временем таких людей будет больше... Над художниками тоже смеялись, и они кончали с собой. В наше уже, брежневское, время нонконформисты от голода умирали и боялись свои работы кому бы то ни было показывать. Только друг другу. Но я на судьбу не жалею. Я как-то лежал и считал: получилось, что хороших людей мне в жизни встретилось больше, чем плохих. Довольно редкое явление.

Находите вы сегодня время на то, чтобы смотреть кино?

На субботу и воскресенье мы со Светланой уезжаем за город и там смотрим разные картины. В основном старые. «Амаркорд» или Тарковского мы видели тысячи раз и знаем наизусть. Только поражаешься: мы теряем искусство кино и не замечаем этого. Смотрим кусочек с плачущим Кайдановским из «Сталкера» – на каком это уровне высочайшем! Наше и американское кино сейчас до этого дотянуться не может. Кино превратилось в зрелище для людей, которым лень читать, и поэтому литературные тексты для них разыгрываются при помощи артистов. Артисты от этого тоже гибнут. Так что я современное кино практически не смотрю. Для себя мне совершенно достаточно смотреть Бергмана, немножко Курасаву, «Рим» Феллини, Отара Иоселиани, ранние картины Муратовой, несколько фильмов Сокурова. А то скажут десять раз,

какое кино хорошее, я посмотрю и огорчусь. Смотрю немного молодых режиссеров. Наш выпуск, кстати, на Высших режиссерских курсах был весьма удачен. Все, кто хотят, – работают, а некоторые успешно. Так же и стажеры.

Как считаете, удалось чему-то кого-то из них научить?

Я их забираю на свою картину, и два дня по восемь часов они у меня сидят на съемках. Я им говорю: «Вот сцена, я не знаю, как ее снимать – это чистая правда, я никогда не знаю, как снимать, – у меня все расписано по миллиметрам, и все равно во мне есть ощущение, что я не знаю. А вот когда возникнет, что я заранее знаю, как снимать, это для меня всегда катастрофа, всегда пересъемка». Пусть каждый из них, хоть они еще ничего не умеют, покажет, как он бы это снял. Тут уже можно разговаривать, почему так, а не иначе. Вообще, во всем процессе обучения есть один главный момент – надо правильно набрать людей. Остальное приложится. Если правильно набрал, ты можешь их взять рабочими сцены, а они все равно станут режиссерами. Даже учить не надо, сами научатся. Мы это делаем не только для них, больше для себя. Нам с ними интересно.

Что именно интересно?

Знаете, мне несколько раз предлагали быть очень большим начальником, но я никогда к этому не стремился. Предлагали заменить Андрея Смирнова на посту председателя Союза кинематографистов, из ЦК звонили. А после пятого съезда хотели сделать меня худруком «Ленфильма». Но я сопротивлялся и визжал. Мелким начальником на уровне старосты я бывал часто, а крупным не хотел. Когда же меня Голутва спросил, что мне нужно, я ответил: «Одну комнату, одного директора, одного бухгалтера, и я сделаю студию». Так мы сделали студию ПиЭФ. Я видел талантливых мальчишек, которым никуда не было ходу, всем было не до них. Евтеева – кому она была нужна? Сидела в подвале и делала самодеятельные картинки. Или Попов, который сделал фильм «Улыбка», а потом пропал. Мне показалось, что это интересные люди.

А Алексей Балабанов? Самый интересный из российских режиссеров 1990 – 2000-х годов – по сути, ваш ученик.

Балабанов – тоже интересный. Он был документалистом, и мы пригласили его сделать игровое кино. Я сразу почувствовал в нем довольно сильного человека. Я долго дружил с ним и Сельяновым в те годы, снимался у них, озвучивал одну картину целиком. Потом все это кончилось. Балабанов как-то ко мне бросился и начал объяснять, что я живу правильно, а он неправильно. Возможно, был пьян. Его «Брат» мне не понравился. А потом не понравилось продолжение. Что я могу сделать? Не

нравится – и все.

Как оцениваете фильмы Алексея Германа-младшего?

С ребенком у меня отношения очень непростые. Они слишком хорошие, чтобы быть реалистическими. Я не смотрел ни одной его картины, кроме самой первой и самой лучшей, крохотулечной, которую никто не видел. Я сам – сын Юрия Павловича Германа, который писать сценарии не умел: мог только сценку, диалог, поворот. Сценарии писал Хейфиц, но папа был убежден, что в своем жанре Веры Холодной он замечательный сценарист. И он меня замучил в жизни, заставляя что-то поворачивать в том, что я писал для театра или кино. Он знал все обо всем, и это было плохо... Хотя был замечательный прозаик. А я Лешке что-то посоветовал один раз – он не взял, потом второй раз – он не взял, и я решил: если я тебе понадобится – приходи.

Он часто приходит ко мне, мы раскручиваем вместе какую-то сцену, и он очень долго меня благодарит. На шестой благодарности я понимаю, что ему это не надо. Вот артистов увести – другое дело; приходит, смотрит, я покупаюсь – любитесь, как папочка работает! А потом встречаю моего актера в каком-то странном костюме. Ну ладно. Зачем я к нему буду приставать? У него успехи, призы. Многим его картины нравятся. Пускай работает, а я ему помогу, как смогу. Я же его люблю. И, кстати, уважаю.

Вы верите, что можно научить хорошему или дурному вкусу?

Не верю, это должно быть заложено. Человеку можно сказать: «Послушай, как тебе не стыдно, ты сейчас не душу свою включил, не сердце, не печенку – ты включил желание понравиться. Бойся этого и беги от этого!» Кино, это божественное искусство, перешло к людям, которым лень, у которых пустые глаза, и они все время проводят по ним рукой, чтобы их закрыть. Я бы Аль Пачино сейчас не взял на крупный план в массовку. А вот ходит у меня маленький толстый артист, который пытается в фильме летать, – это превосходный артист. Тот, кто играет короля, работает в областном ТЮЗе, а мог бы стать украшением любого столичного театра. Или Александр Чутко – мне как только его показали, я тут же сказал: тащите мне его на дону Рэбу.

Как же Ярмольник попал в эту компанию?

Я собирался снимать совершенно другого артиста, тоже носатого, из «Ментов». Думал, что мы, как с Цурило в «Хрусталева», все силы бросим на него, только с ним и будем репетировать каждый день подготовительного периода. И вдруг я узнаю, что он заключил два договора на телевизионные сериалы. Я его вызываю: «Прости, пожалуйста, мы с тобой договорились,

только на тебя делают костюмы, а ты...» – «Ой, забудьте об этом, это пустяки! Это жена без меня заключила!..» Но я давно в кино, я эти штуки знаю. «Алексей Юрьевич, мне надо на десять дней в Омск улететь, там у меня сериал – давно был заключен контракт, до вас...» Все изменилось: теперь пробуйся – и будешь играть, если победишь в творческом соревновании с другими.

А как вышли на Ярмольника?

Я вообще не знал, что он артист, клянусь памятью предков. Я видел по телевидению человека, который отдает какие-то подарки, улыбается. Хорошее лицо для средневекового человека, носира такой здоровый. Крепкий, обаятельный и в телевизоре пропадает! Я его и потащил, как до того Юру Цурило, которого почти не снимают, – для меня это загадка. Смотрю недавно сериал, и вдруг среди этих неживых мумий сидит человек со знакомым лицом и здорово играет. Думаю, человек какой не актерский. А это был наш Цурило.

Но все-таки Ярмольник, в отличие от Цурило, считается знаменитостью.

Я вообще был убежден, что это маленький закулисный актер, что у меня он играет первую крупную роль. «Вызовите, пожалуйста, этого». Он приехал, и меня даже удивило, что он со мной по-хамски разговаривает. Думаю, мало ли что – пробы, нервничает... Надо было сыграть маленький кусочек, когда он с Будахом разговаривает: «Сердце мое полно жалости». И вдруг Леня здорово это сыграл. Мы его утвердили. И только в Чехии я разговорился с нашим представителем, который мне и сообщил, что Ярмольник в шестидесяти фильмах снимался, что он кинозвезда. Говорю: «Ярмольник, ты что, кинозвезда?» Он ответил: «Ну да, немножко».



*На съемках «Хроники арканарской резни»
Фотограф – Сергей Аксенов*



*О Юрии Цурило:
«Хороший, добрый человек. Кузнец по первой профессии»
Фотограф – Сергей Аксенов*



О Леониде Ярмольнике:

«Хорошее лицо для средневекового человека, носяра такой здоровый»

Фотограф – Сергей Аксенов



На съемках «Хроники арканарской резни»

Фотограф – Сергей Аксенов

Легко с ним работалось?

Работа с ним была каторгой. Он всегда знал, как все снять

очень быстро. А у меня на одной репетиции директор показал на часы, и я тут же объявил, что съемка окончена: завтра я буду что-нибудь придумывать, встречаемся послезавтра. Как только меня начинают подгонять, я работать уже не могу. У меня еще с Товстоноговым так было: «Леша, почему у вас все на сцену выходят слева? Давайте справа!» Ему надо было начать с нуля, чтобы форма моя изменилась, а суть осталась... Ярмольник травил прекрасного оператора Владимира Ильина, объяснял ему, как сделать быстрее. А у меня ни один план не снят с первого раза – на 90 % с третьего! Это при том, что Ильин умирал от рака, очень тяжело болел.

На каком-то этапе я не выдержал и выгнал Ярмольника из кино. Я тогда решил сделать такой интересный фильм, в котором героя не будет. Кое-что наснимали – и достаточно. Будут от героя фрагменты: плечо, рука... Но как-то мне стало тоскливо, скучноватые кадры получались. Хотя кое-что осталось... Нам важнее не герой, а какой-нибудь мальчик, который сидит и какает. Мы снимаем не героя, а мир с точки зрения героя. В итоге мы с Леней помирились. Но и потом трудно. Ярмольник чуть-чуть ярче, чем другие, его надо немножко глушить, а он глушиться не хочет. Ярмольник, конечно, может вырасти в очень большого артиста – но ему нужен хороший режиссер, которого он бы слушался. Меня он не очень-то слушался. Если бы слушался, получилось бы еще лучше.

Почему, по-вашему, так мало новых достойных артистов появляется?

Не учили во ВГИКе. Наш сын, например, во ВГИКе учился, так у них вообще не преподавали актерское мастерство. Не понимаю, почему. Как можно режиссеру не преподавать актерское мастерство? Это как механику танка не показывать танк. Хотя я именно таким офицером был в Советской Армии. Я был командиром дзота, но за отсутствием допуска дзот мне не показали ни разу... Количество хороших артистов зависит от востребованности. Не было востребованности – пропали артисты. Третий момент: артист театра и артист кино – это люди разной профессии. То, что и та и другая профессия использует жест, текст, пластику и так далее, ничего не обозначает. Если артист благополучно работает и в театре, и в кино – это значит, что он владеет двумя профессиями. Допустим, театр предполагает оценку любого события. Жестом, например, мимикой, пластикой... Кино это отрицает. Здесь главное оружие – глаза. Из наших артистов глазами играть мало кто умеет. В отличие, например, от английских.

Каково было оценивать чужие картины, когда вы заседали в

каннском жюри?

Мне, например, совершенно не понравился фильм, которому в итоге дали главный приз, – «Дикие сердцем» Дэвида Линча. Я все сделал для того, чтобы он Золотой пальмовой ветви не получил. А он все равно получил. Председателем жюри тогда был Бернардо Бертолуччи. Как я на него орал! «Что вы делаете с кино?» Как мы ругались, какая прелесть... Когда Бертолуччи меня вводил в жюри, он такое обо мне наговорил, что дальше со мной ссориться он не мог – это было как в себя самого плевать. Я был одновременно Чарли Чаплин и Монтгомери. Когда пошли скандалы, он кричал: «Ты меня травишь, потому что я бывший коммунист!» А я орал в ответ: «Бывших коммунистов не бывает, как бывших негров!» Тогда Бертолуччи все бросил и ушел – с последнего заседания жюри. Ко мне все бросились: «Ты что сделал, ты нам Каннский фестиваль сорвал! Он же не вернется!» Я говорю: «Вернется. Через десять минут. Потому что, в отличие от нас всех, он получает за эту работу деньги!» Все затихли. А Бертолуччи вернулся. Продавил я там только один приз – за неплохую африканскую картину. Примитивную совсем, такие на стенках рисуют в сортирах. Потом я встретил того негра: «Слушай, мы тебе картину продавили! Поставь хоть бутылку водки, а?» Он спросил: «Да?» – и ушел. Но из него дальше ничего не вышло. У него тогда фильм получился хорошим от беспомощности.

А что думаете о российских фестивалях?

Видите ли, российские кинофестивали для большинства их организаторов – бизнес, большие заработки. Это не значит, что я без уважения отношусь к фестивальным жюри. Более того, они часто дают возможность выявить, так сказать, молодые таланты. Но некоторое ощущение лапши, которую вешают на уши не столько мне, сколько правительству, дающему на фестивали деньги, у меня существует. А у правительства, в свою очередь, подспудно формируется не всегда верная точка зрения на искусство. Я говорю не о зрителе, а о правительстве, ибо оно чаще всего работодатель. Кроме того, слабые конкурсные картины прикрываются зрелищностью телевизионного шоу, на мой взгляд, убогого и довольно безвкусного. Наиболее цивилизованная – «Ника».

Кто для вас сегодня – те режиссеры, которых вы могли бы назвать братьями, которые занимаются в кино поисками, сходными с вашими?

Сокуров. Мне нравится Сокуров. Некоторые вещи у него мне кажутся неправильными – например, фильм «Солнце»: Саша в нем слукавил. На самом деле японский император был другим, и

американцы хотели его повесить – он знал обо всех ужасах, которые творились, и занимался не только разведением рыбок. Но мне очень нравятся другие картины Сокурова. Например, «Одинокий голос человека». Сокуров – живой человек, и искусством он живет. Это часть его души: заberi кино – он умрет. Я больше таких людей не знаю. Все зарубежные режиссеры, о которых мне рассказывают, мне неинтересны. Триер ваш, например: посмотрел «Рассекая волны», и не понравилось. Довольно безвкусная штука.

У меня вообще ощущение, что все, кого я любил, умерли. Очень любил Бергмана – он умер. Очень любил Феллини – умер. Очень любил Курасаву – умер. Допустим, Антониони я любил гораздо меньше. Хотя однажды была у меня с ним странная встреча. Сразу после провала «Хрусталева» в Каннах я оказался с фильмом на другом фестивале, на Сицилии. Там кино показывали повсюду – в том числе в старинном цирке. Мы должны были все выйти на сцену и сказать, чем нам понравилось это место, в самом деле невероятное по красоте. Я вышел на сцену и вдруг в зале увидел Антониони. И сказал: «Мне больше всего в этом месте понравилось то, что в зале сидит Антониони и смотрит мой фильм». Поаплодировали, он встал... Он был уже очень болен.

А как относитесь к Кире Муратовой?

С Киркой Муратовой у меня странные отношения. Когда меня вызвал Ермаш, он сказал: «Герман, давай попробуем поискать какие-то точки соприкосновения – а то ты нас ненавидишь, мы тебя не очень любим...» Я говорю: «Какие точки соприкосновения могут быть! Вся моя работа у вас – купание в говне, по-другому это не называется. Вот вы мне объясните про Киру Муратову. Ее последняя картина – чистейшей прелести чистейший образец. Объясните – за что вы ее? Я вас всех не люблю, я не скрываю! А ее за что? Мальчик ревнует маму, а это запрещено?» Он отвечает: «Ну, это Украина...» Я говорю: «Давайте, сделаем Украине замечание – у нас одна страна». – «Знаешь, я не хотел говорить, но она жила с актером...». Я говорю: «Господи, а при чем тут кино?» Ситуация была безнадежна – Ермашу тогда было велено со мной мириться, потому что мой фильм разрешил Андропов. Этот диалог я пересказал Муратовой. И потом на каком-то форуме сказал: «Вы никогда ничего не поймете в нашем кино, если Кира Муратова будет оставлена в стороне». Я в каждом интервью это повторял. Впрочем, «Астенический синдром», который понравился всем, мне не нравится. Мне было скучно.

Тот конфликт с Никитой Михалковым, о котором так много писали в прессе, основан на творческих разногласиях или на чем-то

еще?

В какой-то момент мне начали звонить со страшной силой – что надо приехать поддержать Михалкова. А тот уже успел где-то заявить, что Сережка Соловьев – вор. Там, возможно, все воры, других не держат. Но мне Соловьев был друг. И вряд ли он что-то крал из чьей-то кассы. Я дико обиделся за Сережку – нельзя так просто выходить и говорить что-то плохое о человеке, который снял «Сто дней после детства». Михалкова поддерживать я не стал, а многие тогда вокруг него крутились. Вдруг в день выборов председателя Союза кинематографистов Михалков полез в телевизор и стал кричать: «Как можно снимать кино девять лет?» Он имел в виду меня, но эти слова прежде всего демонстрируют незнание Михалкова. Я знаю десяток режиссеров, которые снимали и дольше, начиная с Кубрика. Один так снимает, другой эдак; у меня тоже есть картины, которые я снимал мгновенно, вроде «Моего друга Ивана Лапшина». Довольно глупо получилось. Мы в ответ написали про Никиту фельетон.

Мне, в общем, все равно – я просто не хотел с ним быть в одной организации. Я был секретарем этого Союза, о чем не знал, пока мне не позвонили, что нужна новая фотография на пропуск... Был членом «Оскарковского» комитета, о чем я узнал, когда со мной перестал здороваться Юрий Мамин – за то, что я его картину не выдвинул; а я и не знал, что у меня есть такие полномочия! Хотя это я ему подсказал сюжет «Окна в Париж». Короче говоря, я написал заявление о выходе из Союза. Позвонил Масленникову: «Игорь, вот вы там все продаете – а отдел кадров еще не продали?» «Не продали», – отвечает он совершенно всерьез. «Тогда спустись вниз, заberi мое дело и дело Светланы, порви и можешь съесть. Мы больше в вашем Союзе не состоим». После этого нас пытались прижимать с квартирами, пенсиями, чего-то не подписывали – но мы на это внимания не обращали.

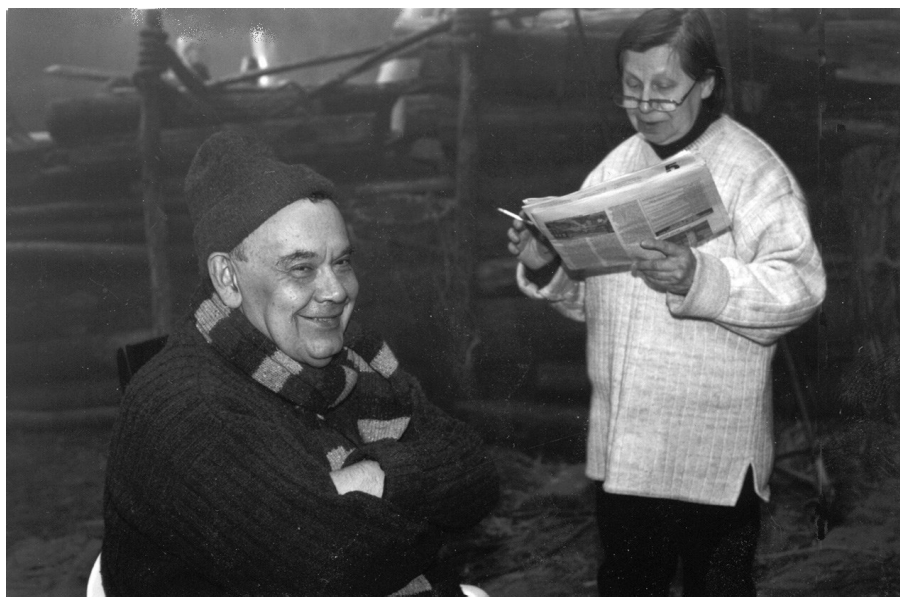
Отношения с Михалковым так и не восстановились?

Мы потом помирились. Я с ним мог бы сохранить хорошие отношения, если бы я ему не сказал, что он находится в творческом кризисе и что ему надо возвращать себе старую свою группу. Он когда со мной мирился, подошел и сказал: «Что нам ссориться, нас двое!» А рядом Сокуров стоял. Я говорю: «Да ладно, вот Сокуров еще». «Ну, трое», – выдал из себя Никита, который Сокурова не переносит. Вот в чем дело: это раньше мне казалось, что есть какие-то люди, с которыми можно посоревноваться. Мне казалось, что я выигрываю все забеги, – но были люди. Илья Авербах, Динара Асанова...

А в новый Киносоюз почему согласились вступить?

Меня спросили, и я ответил: про новый Союз ничего не знаю,

но если его устав и руководство будут соответствовать моим представлениям о Союзе кинематографистов, я в него тут же вступлю. Пока же я по-прежнему не хочу состоять в том, старом Союзе.



*Алексей Герман и Светлана Кармалита —
соавторы, единомышленники, участники*



Алексей Герман. 2000-е

Вы будете еще снимать фильмы, как вам кажется?

Я абсолютно разлюбил кино. Я не знаю, что мне делать. Я в нем хорошо разбираюсь, я умею – кто-то так сделал, а я могу

сделать лучше, могу прийти и показать как. Очень приличным режиссерам, даже западным. Не знаю, что со мной случилось. Может быть, я бесконечно устал. К тому же нельзя любить то, что тебя бьет. С первого фильма меня выгоняли, угрожали прокурором, и моя мама становилась на колени, умоляя, чтобы я сделал поправки. Но и на то, во что мы все сейчас превратились, мне противно смотреть. У нас практически не осталось хороших артистов, и работать не с кем. Они все одинаково играют. Вот играет артист следователя – и умудряется тридцать серий сыграть на одной улыбке, на одном выражении лица! Какую они все заразу подцепили? Мне с ними неинтересно. Мне хочется работать с артистом, которому интересно, что я ночью придумал. А этим теперешним я рассказываю – и у них глаза делаются как у птицы, которая засыпает.

Сегодня, когда я телевизором щелкаю, не останавливаюсь только на одном: на кино. Не могу его смотреть. Могу хронику. Могу про рыбок или передачи американские про собачек. А любое новое кино – минут двадцать, не больше. Отталкивание от кино у меня еще и потому, что нет притягивания к кино. Пусть покажут мне фильм, чтобы я заплакал, как на фильме Муратовой «Среди серых камней».

Что же делать будете, если на кино такая аллергия?

Какая-то беда со мной случилась. Ну не могу я снимать! Просто не могу, хотя было несколько замыслов – «После бала», «Скрипка Ротшильда», «Волк среди волков» Фаллады. Лучше я попробую что-нибудь написать. Интересно было бы попробовать себя в театре, идей у меня много, но представить себе не могу, как преодолею их крики! На Бродвее звук сделан так, что мальчик на сцене разрывает бумажку, и я слышу в зале. Такие микрофоны, такие компьютеры. Это плохие мюзиклы, плохой театр, но там им не надо кричать! А в нашем театре кричат. С этого начинается фальшь. Но и российское кино вступило в очень дрянную фазу. Нами будут руководить какие-то лесорубы и опять спрашивать: «Почему в ваших фильмах у советских людей бледные лица. Они что, недоедают?» И каждый разговор с ними будет начинаться со слов: «Герман, почему вы нас так не любите?»

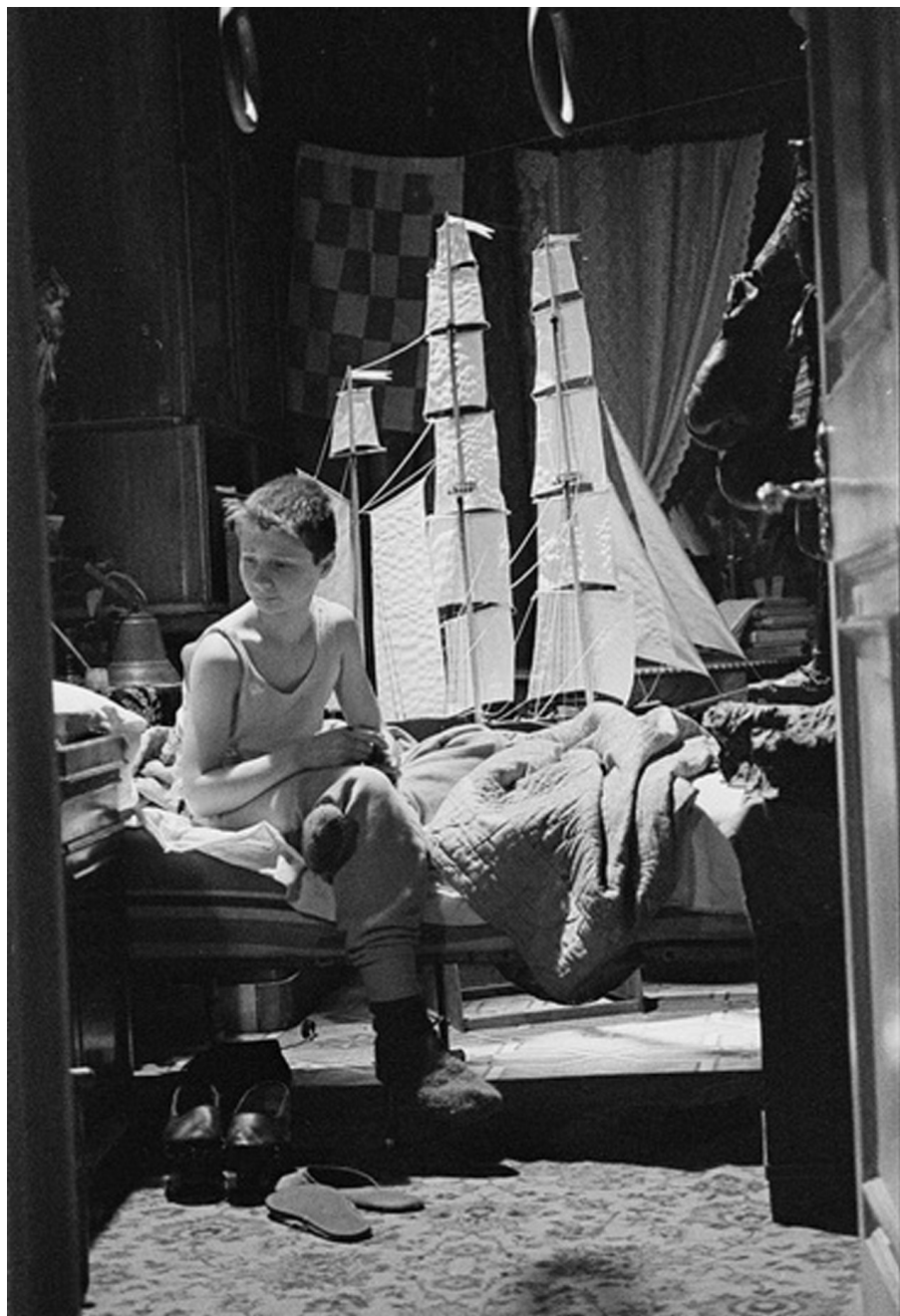
Ларс фон Триер, который вам не нравится, лежал в больнице, лечась от депрессии, а потом приехал в Канн – где его фильм освистали хуже, чем «Хрусталева». И заявил на пресс-конференции, что он – лучший режиссер в мире. А вы себя считаете лучшим?

Это он молодец, это приятно. Но я себя лучшим в мире не считаю. Я просто хороший режиссер – и все. Я непрофессионал, и это мне помогает. Мне помогает снимать то, что я никогда не

считал себя профессионалом, никогда не учился во ВГИКе. Меня никогда не учил, не тыркал и не совал носом в мое дерьмо ни один режиссер. Я непрофессионал, и это заставляет меня на каждом этапе придумывать кино – свое, которое мне интересно. Какое-то другое, чем у всех. Так не делали? А я попробую. Плохо получается? В другую сторону метнусь. Поэтому я немного выделяюсь на общем фоне. А к себе как к художнику отношусь достаточно иронически. Мне достаточно посмотреть кусок «Андрея Рублева» Тарковского или кусок «Рима» Феллини, чтобы поставить себя на место.

Если бы можно было все начать с начала, стали бы вы снова кинорежиссером?

Ни в коем случае. Кем угодно – хоть кочегаром или санитаром в больнице. Только не режиссером.



«Хрусталеv, машину!» 1998 год
Фотограф – Сергей Аксенов

Дополнение. В поисках утраченного

*Воображаемая иллюстрация: Питер Брейгель Старший,
«Охотники на снегу»*

В не слишком богатой литературе о фильмах Алексея Германа уже сложилось несколько устойчивых понятий, если не сказать штампов. Один из них – определять специфический жанр германовского кино словосочетанием «фильм-воспоминание», а самого режиссера прямо или косвенно сравнивать с великим французским модернистом, первым воспевшим память в XX веке, Марселем Прустом. Сам Герман, подкрепляя этот тезис, утверждает, что абсолютно все в его картинах так или иначе вдохновлено его собственным опытом. В эту, вроде бы безупречную, схему совершенно не вписывается только последний германовский фильм – экранизация повести Аркадия и Бориса Стругацких «Трудно быть богом», получившая название «Хроника арканарской резни». Причем эта работа – отнюдь не казус, не исключение из правила. Ведь она пронизывает всю жизнь Германа, с нее он чуть не начал самостоятельный путь в режиссуре (но советские танки вошли в Прагу, и проект был закрыт еще до запуска), ей посвятил двенадцать лет жизни.

Наконец, каждый, кто увидит картину, согласится: это – закономерный итог всех поисков Германа, и та эстетика, которую он начал разрабатывать еще в начале 1970-х, нашла здесь законченное и наиболее радикальное выражение. Меж тем никакой прустовщины, никаких «мадленов». Мир – Средневековье, в котором никогда не жил ни сам Герман, ни его близкие и родные. Да еще и выдуманное, инопланетное. Если имеющее какой-то земной аналог, то тоже не исторический, а художественный: живопись Иеронимуса Босха и Питера Брейгеля Старшего. Вроде и не прошлое, и не совсем будущее. Однако бесспорно: германовская вселенная. Как так?

Лишь сегодня, в начале XXI века, экономисты, культурологи и социологи начали всерьез рассматривать концепцию «Нового Средневековья» – эпохи, которая еще в середине XX столетия погрузила человечество в Темное Время и заставила забыть о надеждах на прогресс. Герман, не формулируя этого вслух, начал свои исследования Нового Средневековья еще в «Проверке на дорогах», доведя их к «Хронике арканарской резни» до масштабов настоящего открытия (пусть художественного, а не научного). С этой точки зрения тыловой Ташкент 1943 года, Унчанск 1935-го,

Москва 1953-го или неведомый Арканар, где отсчет эпох никак не может соответствовать нашим меркам, существуют в едином временном поясе. В одном хронотопе. Кстати, не случайно этот литературоведческий термин, придуманный Михаилом Бахтиным для описания художественного мира его любимых писателей, Достоевского и Рабле (оба явно не чужды и Герману), с особым рвением взяли на вооружение именно ученые-медиевисты.

Время и пространство в кинематографе Германа слиты нераздельно. Это не просто прием, но единственно возможное видение мира сквозь призму искусства. Нет вечных сюжетов – каждый может быть рассказан только в определенную эпоху, в конкретных обстоятельствах, в узнаваемой и уникальной предметной среде. В то же время история вечно повторяется, прогресса не существует, события чаще развиваются по кругу, а не по спирали, и поэтому, прорываясь сквозь трудный процесс узнавания, мы все-таки видим в обитателях чужого хронотопа себя. А все потому, что сама концепция времени еще не изобретена: любые надежды Лапшина на то, что удастся вычистить землю, посадить сад и самим в этом саду погулять, – такая же фигура речи и мысли, как надежда средневекового человека на счастье в загробной жизни.

Навязчивая, упорная одержимость Германа Средневековьем не могла найти себе выхода до конца столетия. Сначала по недоразумению ему не дали снимать картину по блестящему сценарию, основанному на стивенсоновой «Черной стреле», потом незаслуженно канул в постперестроечное забвение фильм Ардака Амиркулова «Гибель Отрара», также основанный на филигранной драматургии Германа и Светланы Кармалиты. Но хватало Средних веков и в «Двадцати днях без войны» и «Моем друге Иване Лапшине», а взаимоотношения человека и тирана в «Хрустале, машину!» отразили, как в зеркале, те вроде бы полузабытые ужасы восточной деспотии, которыми была наполнена «Гибель Отрара». Новое Средневековье, по Герману, это эпоха, в которой потеряно само представление о цене человеческой жизни. Здесь достоинство личности существует только в виде категории внутренней жизни, а никак не объективной ценности. Темные ритуалы, смысл которых утрачен, управляют судьбами миллионов – а те покоряются, не задавая вопросов. Анонимность – норма, а индивидуальность – счастливая и всегда недолговечная случайность. Искусство, наука и любые виды творческой деятельности всегда подчинены мнимым нуждам Истории и тех, кто осмеливается говорить от ее лица.

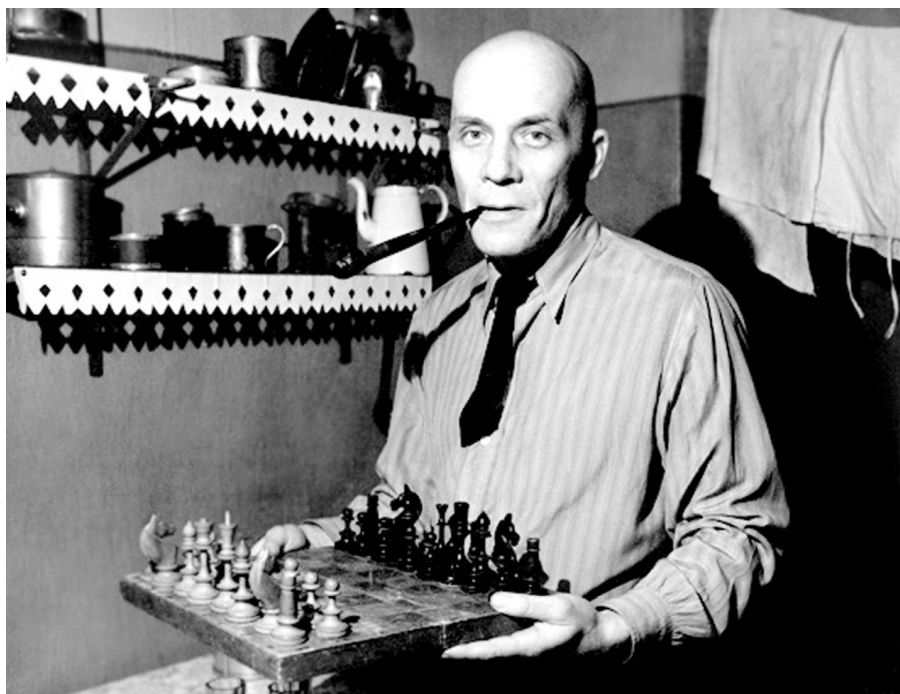
Возвращаясь к Бахтину, можно провести еще одну параллель:

реконструкция несуществующего средневекового мира в «Хронике арканарской резни» на основе повести Стругацких – столь же свободный и сложный процесс, как воссоздание народной средневековой культуры (тоже, вероятно, воображаемой) выдающимся советским литературоведом на основании романа Рабле. Читая сегодня замечания Бахтина о Средних веках, поражаешься тому, насколько сходны его выводы с картиной мира по Герману. В книге о народной культуре Средневековья и Ренессанса Бахтин пишет о карнавале как об особой стихии свободы, причем всенародной, как о пространстве, не знающем разделения на исполнителей и зрителей, где не существует рампы. Именно таков Арканар Германа, в котором публика (как и герой – эмиссар с Земли, наш агент) оказывается в самой гуще средневековой витальной грязи, будучи лишенной шанса на взгляд извне. Эта свобода выражена в почерке оператора, избегающего как любых красотостей, так и шокирующих уродств, но скользящего взглядом с беспристрастностью хроникера по жутким чудесам инопланетного Средневековья. Четкой феодальной иерархии, изложенной в тексте Стругацких, германовский Арканар не знает вовсе: шуты и короли, придворные и разбойники легко меняются местами в травестийной вселенной, где любой государственный переворот тоже воспринимается как должное.

В этой системе дон Румата, который притворяется сыном Бога, может не опасаться разоблачения – каждый встречный готов принимать лицо за маску (и наоборот), поскольку живет в мире карнавала. Собственно, у германовского карнавала лишь одно существенное отличие от бахтинского: в нем нет веселья и счастья, а царящая в нем свобода форм, не имеющих начала и конца, опасна для рассудка и жизни. Недаром Арканар мы видим глазами (точнее, при помощи бесстрастного объектива скрытой камеры) шпиона-землянина, который прибыл сюда из другой системы координат – того мира, где принято разделять порядок и хаос, где прогресс противостоит регрессу, где четко прописан канон добра и зла. Трагедия в том, что здесь эти каноны решительно неприменимы – даже в перевернутом своем варианте. Карнавал по Герману полон стихийного трагизма, поскольку не знает движения вперед. Его свобода ведет в тупик.

Отсюда – и специфика комического в германовском кинематографе. Элегической или, еще чаще, дидактической серьезности Тарковского или Сокурова в фильмах Германа нет. Они наполнены парадоксами – словесными, визуальными, музыкальными. Но главный из парадоксов – нерасторжимое единство смешного и страшного, карикатурной пляски смерти,

над которой «цивилизованный» зритель не сочтет возможным смеяться. Вероятно, еще и поэтому в каждом фильме Германа есть дети (обычно мальчики, откровенные или чуть замаскированные «вторые я» автора), у которых другая шкала страшного и смешного, подходящего и неприличного. Герман, пожалуй, не занимается сознательным разрушением табу – разве что только табу, связанных с формальным языком советского кино. Однако детское высвобождение вещей, «не подходящих» серьезному кино, в его фильмах происходит постоянно. Возвращение в Средневековье – еще и возвращение в детство человечества, когда раблезианские скабрёзности (а ими наполнена вся «Хроника арканарской резни») объединяли людей, а не разделяли.



*Память включается, когда работает деталь.
Александр Филиппенко в «Моем друге Иване Лапшине»*



*Обеденный стол в «Хрусталеv, машину!» —
место для спиритического сеанса, вызывающего к жизни 1953
год*

Фотограф – Сергей Аксенов



*Индивидуальное воспоминание в «Хронике арканарской резни»
вытесняется памятью человечества*

Фотограф – Сергей Аксенов



Историческая антропология в «Моем друге Иване Лапшине» — воссоздание «людей из Красной книги», вымерших еще до войны

Последний германовский фильм неожиданно обнажает еще одно значение словосочетания «средние века»: это не прошлое человечества (поскольку перед нами вариативное средневековье, авторский вариант), это и не будущее, как у Стругацких. Это настоящее: поэтому и «Хроника». Средние века – это века между прошлым и будущим, это «время сейчас». Румата – не только проводник зрителя, но еще и его современник, а также соотечественник. Фильм сделан без ретроспекций, флэшбеков и флэшфорвардов, он весь погружен в постоянно длящийся настоящий момент. Отсюда – непредсказуемые перепады ритма, не подчиненного привычной, ожидаемой драматургии: «провисы», паузы перед предполагаемым действием – или даже вместо него, внезапные судорожные взрывы активности, да еще и на периферии зрения. Это не просто репортаж, но репортаж в прямом эфире, самое реальное из всех реалити-шоу. Непрерывная «шпионская съемка» останавливается внезапно – будто кассета кончилась или батарейки сели. Происходит это в ту секунду, когда зритель уже адаптировался, когда он ждет акции отмщения, требует адреналина, экшна. Лишь две существенные сцены выпадают из общего последовательного действия: побоище во дворце и, собственно, поименованная в заголовке финальная

резня. Германовская этика не позволяет репортажу быть бесцензурным – тогда он превратится в вуайеристское развлечение, перестанет быть фиксацией смутного «сейчас» и застынет в живописной динамике шокирующего действия.

Именно здесь уместно вернуться к «кинематографу воспоминаний», к фильмам, снятым Германом в XX столетии. Раз за разом режиссер использует прием, вызывающий мгновенный рефлекс в сознании зрителей: закадровый голос повествователя (совершенно не нужный во время действия фильма, необходимый только для пролога и иногда эпилога). Точно так же действует черно-белое изображение, дающее моментальную ассоциацию с вчерашним днем, уже прошедшим моментом истории. Однако то, что в картине другого автора служило бы оправданием для любых вольностей – изменчивая память не в состоянии восстановить всех деталей случившихся событий, – у Германа, напротив, служит своеобразной подушкой безопасности. Ведь зрителю предстоит совершить подлинное путешествие во времени, оказаться в 1930-х, 1940-х или 1950-х годах. Ч/б и голос рассказчика – отстраняющие инструменты, проводящие разделительную линию между хронотопом зрителя и невыносимо, даже агрессивно реалистическим хронотопом экрана. Манеру Германа тот же Бахтин наверняка назвал бы «гротескным реализмом».

Кто такой этот рассказчик? Случайный ли посредник? Кто та тетка, вполне подлинная малярша с «Ленфильма», которая вспоминает об отравленной немцами картошке в начале «Проверки на дорогах», какое отношение имеет к партизанскому отряду? Она – даже не свидетельница событий, изложенных в фильме; но она, в отличие от его персонажей, подлинна, и ее воспоминания дают вымышленному сюжету право на жизнь. Рассказчик часто вспоминает о детстве – то есть он ребенок, еще не способный отделить истинное от воображаемого, пережитое от приснившегося. Потому так трудно в фильмах Германа определить место рассказчика и понять, чьи воспоминания мы смотрим «на самом деле». В «Хрустале» к примеру, возникает совершенно бунинская собака, которую генерал Кленский поит алкоголем. Так, может, все последующее – лишь сны Чанга?

Неистребимый образ – даже не образ, а среда – германовского кино: снег, застилающий землю, стирающий цветовые различия, делающий мир черно-белым. Разделенным на белое (снег) и черное (все остальное). Снегом в этих фильмах покрыта не только Москва, но и южный Ташкент или инопланетный Арканар. Снег – универсальный символ забвения, сквозь которое в редких проталинах проступает память. Снег в то же время – и

неудержимая частичка настоящего момента, которая не может длиться, которая вот-вот исчезнет, и потому ее необходимо зафиксировать. «По поводу мокрого снега» вспоминал об утраченной любви Парадоксалист «Записок из подполья» Достоевского. «Увы, где прошлогодний снег!» – восклицал герой бахтинского Средневековья, поэт Франсуа Вийон.

Герман делает то, на что до него отваживались немногие: сохраняет прошлогодний снег. Он идет по руслу времени, но двигается против течения. Создавая на экране постоянное, длящееся «сейчас», сражается с травматической памятью, вычеркивающей самое страшное (как вычеркнута из сознания Руматы устроенная им резня). Восстанавливает истину – пусть не действительную, пусть возможную – в мельчайших подробностях. Так устроена сцена смерти Сталина в «Хрусталеve»: случайно засевшая в памяти фраза Берии «Хрусталеv, машину!» – тоже своеобразная метка памяти, лекарство против забвения. Так, преодолевая естественные защитные механизмы мозга, Лопатин во время съемок лубочной кинокартины в далеком тылу внезапно вспоминает обстоятельства смерти своего фронтового товарища Рубцова. За секунду до гибели тот просил сфотографировать его почему-то с какой-то теткой, ребенком и козой. Не случившаяся фотография – момент, который мог бы обеспечить хотя бы условное бессмертие и к которому сознание болезненно возвращается раз за разом. Заклеивая во время съемок бесчисленные щиты подлинными фотографиями военной поры, Герман медитировал, погружался в чужие воспоминания, чтобы присвоить их, а потом оживить в движениях камеры и актеров. По сути, режиссер делает то, чего не позволяет делать своим обреченным героям: сражается со смертью. Отменяет ее хотя бы на том пространстве, которое ему подвластно.

Необходимо учесть и то, как невозстановима подлинная история ушедшей на дно советской Атлантиды (а Герман никогда не исследует современное себе – только прошедшее). Ни игровое кино, ни официальная хроника, ни литература не дают представления об облике исчезнувшего мира. Только неофициальная, незафиксированная, иногда вовсе не перелагаемая на язык слов мифология памяти. Метод Германа – археология воспоминаний. За предметы (макгаффины, запускающие восстановительный механизм) он цепляется особенно, выстраивая из них, как из конструктора, целые миры – набитые хламом, драгоценной рухлядью коммуналки, всегда готовые разомкнуться неожиданными дверями и подземными ходами, как кэрролловская Страна Чудес.

Память для Германа действительно важнее любой из муз –

Трагедии, Комедии, даже Истории (впрочем, если обратиться к античности, то легко вспомнить: Мнемозина была не сестрой, а матерью всех муз). Однако если Германа и можно назвать «нашим Прустом», то это Пруст особый – из рассказа Варлама Шаламова. Уже в бытность писателя санитаром в больнице на левом берегу Колымы он случайно достал почитать книгу Марселя Пруста «У Германтов» – которую потом у него украла знакомая, чтобы отдать любовнику-вору на самокрутки. Шаламов считал, что наибольшей, после потребностей в утолении голода и полового влечения, мочеиспускания и дефекации, является потребность в поэзии – даже в условиях колымского лагеря. Пруст открыл ему мир, которого он никогда не видел и не знал; потом этот мир развеялся, как мираж, исчез бесследно. А ведь тот же Шаламов писал о том, как лагерь учит избавляться от любых вещей без малейших сожалений – это лишь обуза, помеха. Абсолютно российское противопоставление материального объекта (украденной книги) и памяти о нем (а также позаимствованной памяти утонченного буржуа Пруста) – в центре фильмов Германа. Он делает «кинематограф последних вещей», где с каждым предметом, увидев его на экране и будто почувствовав на ощупь, прощаемся навсегда. А режиссер заставляет нас ощущать эту потерю как нечто весьма значительное, существенное, хотя речь идет не о нашей, а о чужой – или вовсе придуманной – памяти.

Герман – хроникер выдуманного. Заимствуя синтаксис и морфологию документального кино, он доводит ее до абсурда, уплотняет пространство до предела. И в «Хрусталеве», и в «Хронике арканарской резни» камера постоянно будто протискивается сквозь толщу вещей, никак не может пробиться к предмету. Все время что-то мешает обзору, загораживает объектив, отодвигает желанный (тем более желанный!) объект внимания за границы поля зрения. Возникает навязчивое ощущение того, что мир значительно больше, шире, удивительнее и, разумеется, страшнее, чем то, что мы можем видеть на экране. Стоит толкнуть оператора (он же ведет репортаж в прямом эфире), и камера, дернувшись, покажет другие, скрытые от наших глаз, фрагменты этого мира – а не скучную съемочную площадку. Мир огромен, и он делает нам больно, поскольку в нас не помещается. После страшной сцены изнасилования в «Хрусталеве» критики тут же заговорили об изнасиловании зрителя. Возвращая публику к нежеланному, травматическому опыту, Герман действительно совершает довольно жестокую операцию без намека на наркоз. Зачастую это опыт воображаемый, не прожитой, воспринимаемый как непереносимый и болезненный на подсознательном,

архетипическом уровне.

Вторгаются в личное пространство зрителя – еще несмело, аккуратно, будто украдкой в первых фильмах и постоянно, нагло, назойливо в последнем – и персонажи, особенно второстепенные и вовсе наислучайнейшие, вдруг вперяющие взгляд прямоком в камеру. Парадоксально то, насколько разный эффект этот прием производит в картинах, скажем, Годара, где обращение к публике служит брехтовским целям интеллектуального отгораживания от выдуманной реальности, и Германа, который добивается противоположного воздействия. Кино выламывается из отведенной ему ниши, бесстыдно заглядывает в тебя, лишает комфорта и покоя, служит зеркалом, насильно поставленным перед тобой, – вместо окна в иную, красивую жизнь.

Герман почти не смотрит чужих фильмов, презирает Голливуд – и, как истинно русский умелец, идет параллельным путем к решению тех же задач, над которыми дружно бьется весь цивилизованный мир. Чтобы не позволить зрителю остаться наедине с уютным телевизором или монитором компьютера, киношники изобрели сначала dolby-stereo, погружающее человека в зал в самый центр звуковых эффектов, а потом ввели в повсеместный обиход 3D, отправившее публику вглубь экрана. Герман сам по себе сформировал ту поэтически-хаотическую симфонию звуков, которая заставляет зрителя, как сумасшедшего, подсказывать на стуле и вслушиваться в каждый скрип, каждый скрежет в «Хрустале». Герман-stereo. А уже потом вынудил нас оказаться в самой гуще событий «Хроники арканарской резни», позволяющей едва ли не почувствовать зловоние испражнений из выгребной ямы и грубый аромат благовоний из королевского дворца, пощупать доспехи Руматы и рубища нищих, прикоснуться к невыносимо реальному миру чужой планеты. Герман-3D.

И все для того, чтобы донести – но донести зримо и ощутимо – до той части аудитории, которая еще не научилась думать, две мысли. Первая: мы все еще живем в средневековье, и мир наш – черно-белый. Вторая: даже в черно-белом средневековье все-таки можно и нужно жить.



Алексей Герман на даче в Комарово. Конец 1940-х

СВЕТЛАНА КАРМАЛИТА

АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН

ГЛАЗ ДЖУНГЛЕЙ

Представление для театра или для видеофильма по рассказу Редьярда Киплинга «Рикки-Тикки-Тави»

Действие первое

В углу сцены красное, в потрескавшейся дешевой бронзе, разрисованное пианино. Над пианино прилажен вентилятор, приводимый в движение ногой. Плетеная педаль вентилятора рядом с бронзовыми педалями пианино. Потирая пальцы, выходит тапер. Высокий, похожий на удилще человек в очень потертом фраке садится за пианино, быстро и, как ему кажется, незаметно избавляется от одной из потрескавшихся лакированных штиблет.

Жарко.

Тапер гордо вскидывает голову, встряхнув длинными седыми волосами, это жест художника или пьяницы, а может, того и другого вместе. Он начинает играть, и возникает в сопряжении звуков мелодия английской песенки и барабан, строевой шаг, стон и ругань, все вместе.

Одновременно с музыкой начинает светиться легкий занавес, на занавесе образуются нерезкие тени, будто несуществующий механик ищет фокус в несуществующем проекторе. Внезапно тени приобретают стройность и резкость. Театр теней имитирует несуществующую кинохронику – приход английского парохода «Азия» в индийский порт, самое начало века. Тени, тени. Забытые, ушедшие. Полтунагие носильщики и кули бегают под музыку туда и обратно, неторопливо проходят морские офицеры в кепи и перчатках. Пузатый колониальный чиновник и брамин, тяжелые волы с горными пушками на хребтах, прибывшая в Индию батарея Ее Величества и британские солдаты по кличке «Томми» с большими рюкзаками. Молодая дама под зонтом с вереницей детей и гувернанткой, и тень странного ободранного существа с замотанной тряпьем головой подняла руки и, будто распластанная, растворенная светом, уставилась в зал.

К музыке вкрадчиво и незаметно присоединяются бытовые шумы, шипение паровых котлов, дудка

боцмана, слова встречи и прощания на разных языках и крики скачущих по веткам обезьян.

ТАПЕР. Чего в Индии действительно много, это солнца... Ужасно много солнца... Еще в Индии много людей. Говорят, в Китае еще больше, но никто толком не считал... А при этом все едут и едут...

Говоря это, ТАПЕР начинает играть быстрее, а от того и тени начинают двигаться с невозможной скоростью. Потом вдруг вроде бы останавливаются и вроде бы случайно на светящемся мягким светом занавесе-экране застывают четыре тени – трое взрослых и один ребенок – мальчик с сачком. По обе стороны от них – куча багажа, и от того ли, что движения нет, или от чего другого в четырех фигурах – растерянность. Запомним же их, это наши будущие герои.

Некоторые считают, что в Индии нет романтики, но они не правы. В жизни Индии столько романтики, сколько для нее полезно... Иногда немножко больше. И только те, кто это поймут...

Неожиданный резкий звук, будто разбили стекло, и мяуканье, будто наступили на хвост коту, треск материи. В полупрозрачном занавесе возникает дыра, и через нее на сцену вылезает крепкий рыжий человек в полинявшем красном мундире английского солдата и с походным мешком, один из тех, тени которых мы видели.

Звук проектора исчезает и одновременно тени на занавесе растворяются.

СОЛДАТ (в радостном возбуждении, ни секунды не переживая, что порвал занавес). Черт возьми, я рад, что нашел вас, сэр! Вы оставили свой зонт, а местная газетка пишет, что здесь вот-вот начнется сезон дождей...

ТАПЕР (встает из-за пианино и незаметно пытается надеть на босую ногу штиблету). Но как вы сюда попали, милый друг?!

СОЛДАТ. Ну просто понятия не имею... Сначала у меня ничего не получалось, что-то меня не пускало, потом я надавил плечом, разбежался, какая-то старая парусина... Уж больно хотелось отдать вам этот зонт, сэр... Меня зовут Том Аткинс, сэр, может быть когда-нибудь слышали?..

ТАПЕР (всплескивая руками). Конечно, слышал! Том Аткинс, старый британский солдат... Сколько лет мы пели твои песни...

АТКИНС (*вытирая лоб, оглядываясь*). Песни песнями, но уж больно здесь жарко, сказать по правде, сэр.

ТАПЕР. Еще бы, ведь мы же в Индии, дружок...

Жалобный и нежный звук.

Кроме того, ты кое-что нечаянно повредил, и пока это не залатают...

ТАПЕР хлопает в ладони, порванный занавес поднимается, позади другой, состоящий из всех красок мира – лианы, цветы, листья. Занавес шушит, шевелится, там, в листве, смех и будто множество глаз и странных рожиц высовываются сквозь образовавшиеся в листве отверстия. Шепот, шорох, хихиканье, ворчание. Еще раз жалобный и нежный звук, и над всем этим вспыхивает зеленым таинственным светом огромный странный глаз. Глаз мигает, каждый раз меняя краску.

Черт возьми, пока меня не было, здесь стало еще красивее. Знаешь что, Аткинс, доставай свое банджо из мешка, оно у тебя там рядом с фляжкой и ветчиной, и помоги мне немного... Мы вместе с тобой расскажем эту историю сэра Редьярда Кипплинга об одной великой войне...

АТКИНС (*чешется*). Один капрал говорил, что Индия хороша двумя вещами, которые исключают друг друга. Из нее всегда хочется уехать и сразу же хочется вернуться. (*Растегивает мешок и достает старое банджо.*) Если мы будем рассказывать о Хейберском перевале, сэр, так этот самый капрал...

ТАПЕР. Ни в коем случае, Томми... Мы расскажем с тобой о совсем другой великой войне, которую вел отважный Рикки-Тикки в умывальной комнате Большого Дома, в саду и на дынной грядке возле мусорной свалки... О законах Джунглей, потому что Индия – это Джунгли, а Джунгли – это не хаос, где все поет, ликует и поедает друг друга, Джунгли – это другое. Джунгли – это закон куда более строгий, чем другие. Это и ненависть, и любовь, и, скажу тебе по секрету, что-то еще, чего не знает никто.

Шепот, шорох, шушание и звук, похожий на неясный смех. АТКИНС подстраивает к звукам пианино банджо.

АТКИНС и ТАПЕР улыбаются друг другу и оба скидывают сапоги и штиблеты.

Перед занавесом, медленно кружась в свете театральных фонарей, держа друг друга за кончики хвостов, танцующей походкой проходят большие обезьяны

– БАНДЕРЛОГИ.

ТАПЕР (*обращаясь не то к ним, не то к залу*).

Внемлите Закону Джунглей.
Он стар, как небесная твердь.
Послушный зверь преуспеет,
но ждет нарушителя смерть.

БАНДЕРЛОГ-СОЛИСТ. Для себя, детеныша, самки убивай,
если в пище нужда, но нельзя убивать для потехи,
человека же никогда.

*Танцуют БАНДЕРЛОГИ, ТАПЕР и АТКИНС играют.
Над пестрым занавесом по-прежнему светится, меняя
цвет, странный глаз.*

АТКИНС (*продолжая играть*). Вы так и не знаете, сэр, кому
принадлежит этот странный глаз?

ТАПЕР. Этого не знает никто, дружок, или почти никто...
(*Высоко поднимает вверх палец.*) ...Но это Глаз Джунглей,
Который Блюдет Закон.

*БАНДЕРЛОГИ, медленно кружась, раздвигают
тяжелый занавес, подтягивают наверх отдельные
тяжелые цветы и ветви, впервые открывая всю сцену.*

ХОР БАНДЕРЛОГОВ. Блюда же законы джунглей,
их много, от них не спастись.
У них голова и копыта,
горб и бедро – подчинись!

*Сейчас открыта только верхняя часть сцены, нижняя
часть скрыта густой зеленью и темнотой. Верхняя часть
сцены представляет кусок тропического сада у освещенной
веранды и крыльца. Над верандой ветка в огромных
огненно-красных цветах, на втором плане индусы бегом
носят чемоданы, там же забинтованный до бровей нищий.
Впереди неожиданно стоят четверо англичан, тени
которых мы видели прежде. Это БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК, его
жена, мы будем звать ее МАТЬ ТЕДДИ, БАБУШКА – у нее
не будет другого имени, и сам ТЕДДИ – мальчик десяти
лет с сачком. Все они в колониальных костюмах начала
века. На всех маски, несколько утрирующие ведущие черты
характера, маски не очень явные и легко заменяющиеся.*

Так же как и на теневом занавесе, все четверо кажутся слегка растерянными.

Гремит гром. Красные цветы на ветке качаются, и все четверо белых одновременно открывают над собою зонты.

ТЕДДИ внезапно садится на корточки.

ТЕДДИ. Смотрите, мертвая кошечка, давайте устроим ей похороны. ливень кончился и земля еще мягкая.

ТЕДДИ встает, он держит за хвост рыжего мокрого зверька, зверек вцепился лапами в зеленую ветку с цветком и не отпускает ее.

БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК. Это не кошечка, Тедди, это молоденький мангуст. По-видимому, его принесло из лощины Большим ливнем, и он захлебнулся.

БАБУШКА. Бедный, бедный зверек. Божий мир еще так несовершенен, Тедди.

Неожиданно зверек чихает.

МАТЬ ТЕДДИ. Он жив, какое счастье! Какая хорошая примета, я знала, я знала!

БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК (непонятно к кому). Я же говорил... Надо немедленно завернуть его в вату.

МАТЬ ТЕДДИ переворачивает зонт ручкой вверх, ТЕДДИ кладет зверька внутрь зонтика, как в корзинку, так что головка и мокрый хвост свешиваются наружу. БАБУШКА достает носовой платок и накрывает мангуста. ТЕДДИ и его МАТЬ делают то же самое.

Вступает музыка, и белые люди идут, вернее, ритмически переступают, делая вид, что идут, держа перед собой зонтик с мангустом.

ТАПЕР вдруг вскакивает и бьет по клавишам ладонями. Словно услышав удары инструмента, мокрый хвост зверька выскакивает из-под платка, наподобие круглой длинной щетки, голова зверька поднимается, на ней расправляются усы, вспыхивают розовые глазки и зверек кричит: «Рикки-Тикки-Тикки-Чк!» Удивленные англичане застывают, взглядываясь в зонт со зверьком.

ТАПЕР. Теперь все поняли, кто такой этот зверек – Рикки-Тикки, хотя это только начало. Птица-кузнец, которая служит

глашатаем в каждом индийском саду, сообщит ему новости. (ТАПЕР опять бьет ладонями по клавишам.) Дарзи – птица-портной – поможет ему, и Чучундра, мускусная крыса, и Чуа, ее сестра, дадут ему советы, но по-настоящему воевать он будет один... Белые люди, которые только что приехали сюда, знают об Индии только по книжкам... Эй, Аткинс, помоги им зажечь керосиновые лампы, ведь они ничего еще не умеют.

Гаснет свет. В глубине потемневшей сцены неярко, ничего еще не высвечивая, загораются лампы.

По авансцене ходит нищий с забинтованной головой.

АТКИНС (голос из глубины сцены). Сэр, а что здесь делает Матун, ужасный нищий, забинтованный до бровей?..

ТАПЕР. Все имеет связь в мире Джунглей, Аткинс... Уж так здесь все устроено... Давай скорей свет, дружище!

В верхней части сцены разгорается свет в керосиновых лампах. Дом открывается как бы в разрезе. Сюда только что переехали, вещи не разобраны, но над камином уже висит большой портрет королевы-вдовы.

РИККИ-ТИККИ сидит на табуретке на большой клетчатой грелке.

Гудит жук.

БАБУШКА (в кресле с толстой книгой). Фу! Фу! Какой огромный нелепый жук!

БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК (пишет, макая перо в чернильницу). Только не пугайте мангуста, занимайтесь все своим делом да глядите, что он станет делать...

БАБУШКА (продолжает читать вслух с выражением). Из того, что здесь написано, следует, что этих рикки-тикки вообще невозможно напугать... Больше одной минуты мангусты ничего не боятся. Драться с огромными змеями для них такое же удовольствие, как для Тедди играть в пыли. Ага. Их так зовут, потому что, когда они бьются со змеями в высоких травах, их боевой крик: «Рикки-Тикки-Тикки-Чк!». Здесь также написано, что все они мечтают стать домашними мангустами и что они ночные зверьки... (Отвлекается от книги.) Вы все знаете про мои чудовищные бессонницы, и будет так мило и так уютно, если хотя бы в Индии найдется существо, которое разделит со мной ночное бодрствование... (Выразительно смотрит на МАТЬ ТЕДДИ.)

МАТЬ ТЕДДИ (сдержанно). Конечно, конечно.

БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК (им обеим). Ну и чудно, чудно.

РИККИ вдруг подпрыгивает и кусает грелку, на которой сидит.

БАБУШКА. Ах, моя грелка! Кыш! Кыш!

РИККИ с интересом смотрит на БАБУШКУ, хвост его взлетает, как флаг, он прыгает БАБУШКЕ на колени.

БАБУШКА. Кыш! Кыш!

РИККИ прыгает на стол БОЛЬШОГО ЧЕЛОВЕКА, сует нос в чернильницу и переворачивает ее.

БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК. Кыш! Кыш! Писать собрался, ну зачем мокрой мангусте чернильница?!

Со стола РИККИ прыгает на колени МАТЕРИ ТЕДДИ, хватая клубок шерсти и прыгает на виолончель. Виолончель отвечает ему густым басовитым звуком, РИККИ слетает с нее.

ТЕДДИ. Испугался, испугался.

Хвост РИККИ пушистой щеткой взлетает вверх, он начинает раскачиваться.

РИККИ (грозно виолончели). Рикки-Тикки-Тикки-ЧК!

Но виолончель молчит.

БАБУШКА (обращаясь к РИККИ). Видишь, она тебя испугалась.

Все смеются. РИККИ с интересом смотрит на всех смеющихся и вскакивает ТЕДДИ на плечо.

БАБУШКА. Ах!

МАМА. Ах!

БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК (громко). Не бойся, Тедди.

РИККИ-ТИККИ заглядывает ТЕДДИ за воротник, нюхает затылок и заглядывает в ухо.

ТЕДДИ. Он дует, он дует. (Хочет.)

РИККИ-ТИККИ что-то в ухе ТЕДДИ не нравится. Потом он успокаивается и, сидя на плече у ТЕДДИ,

начинает тереть себе нос.

МАМА ТЕДДИ. Вот чудеса! И это называется дикий зверек! Верно, он от того такой ручной, что мы были добры к нему.

БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК. Мангусты все такие. Если Тедди не станет поднимать его с пола за хвост и не вздумает сажать его в клетку, он поселится у нас и будет бегать по всему дому... Давайте споем ему, как мы плыли сюда, в Индию, на пароходе «Азия».

БАБУШКА. А я пока принесу ему яйцо или банан. Здесь написано, что больше всего эти ваши рикки-тики любят есть ядовитых змей, примерно как я анчоусы. *(Бабушка поднимает руки вверх и смеется.)* Но не брезгают яйцами и бананами. Правда, подозреваю, что это для них, как овсянка для Тедди.

МАТЬ ТЕДДИ берет между тем виолончель, начинает играть и петь. Густым басом присоединяется к ней БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК, тоненько выводит ТЕДДИ, БАБУШКА с гроздьё бананов кружится посреди гостиной, уютно горят лампы. За стенами дома темно. Ветер качает ветви, на которых не видны цветы, не то светляки, не то бесчисленные глаза загораются вокруг дома, и что-то тревожное в этой опускающейся тропической ночи над пятном света – домом.

МАТЬ ТЕДДИ *(поет и играет)*. Если в стеклах каюты зеленая тьма, и брызги взлетают до труб...

БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК: И встают поминутно то нос, то корма...

БАБУШКА. А слуга, разливающий суп...

АТКИНС *(не выдерживает, присоединяется со своим банджо)*. Неожиданно валится в куб...

МАТЬ ТЕДДИ. Если мальчик с утра не одет, не умыт...

БАБУШКА. И мешком на полу его нянька лежит...

ТЕДДИ *(тонким голосом)*. А у мамы от боли трещит голова, и никто не смеется, не пьет и не ест...

ВСЕ ВМЕСТЕ *(с Томом АТКИНСОМ, который не только подыгрывает на банджо, но и танцует)*. Вот тогда вам понятно, что значат слова: «Сорок нор, пятьдесят вест!»

При последних словах песни порыв ветра, ветки отвечают ему стоном, бесчисленные глаза – мерцанием. РИККИ вдруг соскакивает с плеча ТЕДДИ на колени, с колен на пол. Тень от его длинного пушистого хвоста мечется по стенам и по потолку. РИККИ выскакивает на порог и пропадает.

ТЕДДИ. Он ушел! Ему не понравилась наша песня. (МАТЕРИ.) Ему не понравилось, как ты играешь. (БАБУШКЕ, передразнивая.) Кыш! Кыш! Неужели нельзя было быстрее принести ему банан?

БАБУШКА (пытаясь засмеяться). А может, у тебя были просто плохо вымыты уши, Тедди?

ТЕДДИ. Тогда, тогда... Я с тобой вообще не разговариваю...

В процессе этой начинающейся ссоры артисты незаметно меняют маски. Теперь в их лицах появляются что-то раздраженно-коммунальное.

БАБУШКА (не то БОЛЬШОМУ ЧЕЛОВЕКУ, не то портрету королевы-вдовы). Это влияние, это влияние...

МАТЬ ТЕДДИ (бесцельно переставляя с места на место виолончель и тоже имея в виду БОЛЬШОГО ЧЕЛОВЕКА). Господи, если есть хоть какая-то справедливость в этой мире...

БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК (печально смотрит то на ту, то на другую). Стоило из-за этого ехать в Индию... Давайте укладываться спать. (Тяжело вздохнув, устанавливает гири часов.)

МАТЬ ТЕДДИ ходит взад-вперед, взявшись пальцами за виски.

ТЕДДИ (вдруг БАБУШКЕ). Прости меня, прости!

БАБУШКА обнимает ТЕДДИ, оба плачут, и артисты тут же меняют маски на первоначальные.

БАБУШКА. Нет, это вы меня все простите... Я несносна... Не надо плотно закрывать дверь, и утром кто-нибудь обнаружит этого Рикки у себя на подушке... А сейчас он побежал осматривать сад, грядки, огород... Это теперь не наше, а его...

БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК (обрадованно и с подъемом). Ночной сад в джунглях. Представьте, что это для маленького зверька... Целый мир.

Медленно и мощно в доме бьют часы. МАТЬ ТЕДДИ со смычком садится у виолончели. ТЕДДИ берет керосиновую лампу, бежит на крыльцо, откручивает фитиль, лампа делается невозможно яркой.

ТЕДДИ. Рикки! Тики-Тикки! Приходи ко мне ночевать!

Рядом останавливается БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК.

БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК. Кыс! Кыс!

Гудит жук, ТЕДДИ машет рукой, чтобы прогнать его.

ТЕДДИ. Уйди, уйди, жук! Рикки! Рикки!

Где-то хлопают крылья, где-то там, в мятущихся кустах, то ли вздох, то ли шепот и ярко разгорается наверху в темноте красное мигающее око – Глаз Джунглей. Играет виолончель. Медленно уходит свет наверху. В нижней части сцены, ранее затемненной, закрытой зеленью, высвечивается декорация, возникает мир измененных пропорций и размеров. Тот мир, который, в нашем представлении, видят маленькие звери. Здесь цветок огромен, трава – куст, а основание куста – дерево, густые кроны которого смыкаются где-то в темноте наверху. Шорох, шорох, шепот, смех – страдания этого другого измерения.

АТКИНС. Вот оно, значит, как... Конечно, здесь все большое, потому что звери маленькие... Это их, мелких зверей, мир, я верно понял?

ТАПЕР кивает.

Резкий, тревожный, молящий крик. И другой, отчаянный: «Тише, тише, спрячься, спрячься!»

И здесь звери говорят на понятном нам языке...

ТАПЕР (*кивает*). Ты же слышишь, им часто очень невесело...

Где-то наверху раскатистое, как гром: «Рикки-Тикки! Рикки-Тикки!» Две огромные, как колонны, ноги в крагах. Краги останавливаются. Наверху что-то фыркает, свет, похожий на свет зарницы, освещает подножие куста, на землю падает что-то, напоминающее полено.

Это ноги Большого человека, а это просто папираса «Темпси».

БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК (*голос за сценой*). Рикки-Тикки! Кыс! Кыс!

Ноги уходят. Медленно летит большой ЖУК, у него рассеянные глаза и большие, как у кайзера, усы.

ЖУК (*собственно ни к кому не обращаясь*). Ответьте, здесь нет красных муравьев?

Опять крик, в нем отчаяние и мольба: «Не смотри, не смотри!» И кашель.

ДРУГОЙ ГОЛОС. Посмотри мне в глаза, малышка!

ПЕРВЫЙ ГОЛОС. Не смотри, не смотри!

ТОНКИЙ ГОЛОСОК. Ах!

Удар, шипение, стон. Медленно падают откуда-то сверху большие ярко-красные листья.

АТКИНС. Что это?

ТАПЕР. Это джунгли, дорогой. Ночь спускается в этот сад-джунгли или джунгли-сад, уж как хотите. И, нравится нам или нет, здесь свой мир, свои законы.

АТКИНС бросает артисту банджо.

Что ж, пейте воду вволю, но в меру
и мойтесь от носа и до хвоста.
Спите днем, для охоты ночная предназначена тьма.
Для себя, детеныша с самкой убивай,
если есть нужда.
Но нельзя убивать для потехи,
человек же никогда.
Блюдайте законы Джунглей,
их много, от них не спастись,
у них голова и копыта,
горб и бедро, подчинитесь.

На сцену выскакивает РИККИ-ТИККИ, оглядывается, облизывается.

РИККИ. Неплохое место для охоты. (Видит папиросу. Хвост у него раздувается, как круглая щетка, он медленно крадется к папиресе, прыгает на нее, чихает и трясет головой.)

Где-то наверху над ним стон, вздох, плач. Кусты качаются под ветром. РИККИ встает на задние лапки. Только теперь высвечивается висящее в зелени и цветах гнездо, свитое из двух больших листьев. Из гнезда торчат маленькие очкастые птенцы. И две крупные, тоже очкастые птицы торчат из зелени. Это ДАРЗИ – птица-портной с несчастной, глупой, очень пестрой головкой и его ЖЕНА с головкой поумнее и побесцветней.

Эй вы! Птицы-портные! Это вы здесь стонете?

ДАРЗИ. Случилось большое непоправимое несчастье. Один из наших птенчиков вывалился из гнезда, и Наг проглотил его. И теперь она *(он кивает на жену)* не хочет больше жить.

ЖЕНА ДАРЗИ. Укуси меня, Рикки-Тикки, я больше не хочу жить.

РИККИ *(чешется)*. Гм!

ДАРЗИ *(бьет себя крылом по лицу)*. Видишь ли, Рикки, одно время я считал, что мы с Нагом родственники, ведь и у него, и у нас очки *(показывает крылом, окрас перышек вокруг глаз действительно напоминает очки)*. Он согласился с этим. Я сочинял гимн в честь Нага. А он... *(ДАРЗИ не может произнести.)*

РИККИ. Гм! Гм! Это очень печально. Но я тут недавно, я нездешний... И не очень знаю, кто такой Наг?

Тишина. Исчезают все звуки, потом головка ДАРЗИ и его ЖЕНЫ, потом головки птенцов. Становится абсолютно тихо. В этой тишине возникает звук, похожий на вздох.

Эй вы! Куда вы все делись?! Я вас спрашиваю: кто такой Наг?

Опять тишина. В тишине негромкое шипение. Станный холодный звук. Из мелких белых цветов все выше и выше, вершок за вершком поднимается голова огромной черной кобры. Это НАГ. Только часть туловища поднимается над цветами, и тогда НАГ начинает качаться, как одуванчик под ветром. Глаза НАГА задумчивые и крупные.

НАГ *(кашляющим голосом, мы его только что слышали)*. Ты спрашиваешь, кто такой Наг?! Смотри на меня, Рикки-Тикки, и дрожи, потому что Наг – это я.

НАГ раздувает капюшон, на капюшоне проступает очковая метка. Знак всех королевских кобр. НАГ открывает рот с металлическим звуком, напоминающим звук щеколды, будто выпрыгивают два длинных белых зуба.

АТКИНС. Только не морочьте мне голову, сэр. Сейчас мангустенка сожрут! Мал он еще! Сейчас, как сосиску! Жаль, жаль, славная была крыса! *(Чтобы не смотреть, нахлобучивает берет.)*

НАГ раскачивается, РИККИ съезживается, прижимается к земле и медленно начинает раскачиваться тоже. Постепенно он попадает в ритм качания змеи, хвост РИККИ распрямляется и мечется из стороны в сторону все быстрее. Движения этого хвоста рожают музыку, удары медных инструментов. Хвост РИККИ движется все быстрее под медные удары, движение хвоста напоминает танец, хвост будто раздваивается, вот такой же хвост в цветах и еще один отдельно в воздухе. НАГ перестает качаться и трясет головой.

НАГ. Бр-р-р!

Лишние хвосты исчезают. Огромная змея и маленький мангуст напротив друг друга. Оба задыхаются. Из кустов возникают птицы-портные. На другой куст садится ПТИЦА-КУЗНЕЦ, из травы высовывается еще крупный зверек – садовая крыса ЧУА.

ПТИЦА-КУЗНЕЦ. Динг-донг! Молчите и слушайте! Я птица-кузнец, глашатай в каждом индийском саду! В нашем саду начинается страшная битва! Динг-донг-ток!

РИККИ (он еще задыхается). Ну так что, почему я должен дрожать? Ты думаешь, что если у тебя очки на животе, так ты имеешь право глотать птенчиков, которые выпадают из гнезда, обвешанная болотная пиявка?

НАГ (тоже задыхаясь). Перекормленная мышь, провонявший кролик!

РИККИ (визгливо). Старый трухлявый сук! Кишка дохлой коровы!

НАГ набирает воздух, чтобы ответить, но неожиданно меняется. Кончиком хвоста он убирает зубы, будто пристегивает их к нёбу.

НАГ (миролюбиво). Мы всегда успеем сразиться. У тебя быстрые глаза и лапы, но и мой укус смертелен. Я скажу правду, если замечу, что ты слишком молод, что ты детеныш, зачем же тебе рисковать и драться, когда в доме у человека тебя всегда ждет свежее яйцо, не правда ли, Рикки?

РИККИ. Рикки-Тикки-Тави-Чк! Зови меня полным именем, Наг, а то я тоже что-нибудь придумаю.

За спиной РИККИ между тем появляется вторая кобра, сначала голова, а потом тело, вершок за вершком.

Это НАГАЙНА, жена НАГА, РИККИ ее не видит.

НАГ медленно и усыпляюще качает головой, но теперь вверх и вниз. Тонкий хвост его высовывается из белых цветов, указывая НАГАЙНЕ лучшее место для удара.

НАГ (ему необходимо отвлечь Рикки). Ты не ответил, а это невежливо. Ведь птичьи яйца ты ешь, не правда ли? Почему бы мне не лакомиться птичками?! Разве я нарушил закон?

ДАРЗИ закрывает крыльями глаза. ЖЕНА ДАРЗИ сунула крыло в клюв, чтобы не кричать.

ЧУА (держась за висок, голосом отца Гамлета в сторону). Ужас, ужас, ужас!

НАГ грозит ей хвостом, скрученным наподобие кулака. ЧУА становится дурно.

НАГ. Позволь, Рикки-Тикки-Тави-Чк, я расскажу тебе об удивительном мангусте, герое из героев, который жил когда-то в этих местах и о котором мы, кобры, до сих пор слагаем песни... Ты похож на него, когда чуть поднимаешь голову.

РИККИ, оказывается, как и все мангусты, падок на лесть. Он поднимает голову.

РИККИ. Так?

НАГАЙНА готовится к удару.

НАГ. О-о-о! Безумно, безумно! Все повторяется в этом мире... Моя молодость, мои битвы...

ЖЕНА ДАРЗИ (вырвала крыло из клюва, она пытается крикнуть, но звука от страха нет. Сначала она сипит, потом вдруг звук прорывается). Сзади, сзади! Оглянись, оглянись!

Поворачиваться РИККИ некогда. Он прыгает как можно выше. Шипящая голова НАГАЙНЫ пролетает под ним и нечаянно бьет НАГА в раздувающийся капюшон. От неожиданности змеи сплетаются.

НАГ. Пусти, Нагайна!

НАГАЙНА. Нет, это ты пусти...

НАГ (в бешенстве). Это мой хвост!

НАГАЙНА. Нет, мой!

РИККИ выплывает между двумя бьющимися хвостами, кусает то тот, то тот, увертывается от ударов. Мощные хвосты поднимают и бросают его.

Змеи расплетаются. Они опять друг напротив друга, медленно качаются, готовясь к ударам. *РИККИ* мечется между ними, вправо, влево, вправо, влево. Удар головой *НАГА* – мимо! Удар головой *НАГАЙНЫ* – мимо! На секунду все застыло. змеи готовятся к удару, *РИККИ* к прыжку.

Медленно влетает *ЖУК*.

ЖУК. Уф! Надеюсь, здесь нет красных муравьев? (Обнаруживает ситуацию.) Ах да, извините.

Неожиданно обе змеи бросаются вперед, *РИККИ* подпрыгивает, переворачивается на хвосте, летит кубарем, взлетает на всех четырех лапах, еще раз, еще раз, еще раз, но врагов нет. Воевать не с кем. Змеи исчезли. Неожиданно в углу сцены возникает хвост *НАГА*, хвост цепляет ствол дерева и дергает его. На сцену летят крупные, в шипах, черные плоды.

РИККИ (увертываясь от плодов). Где же вы, Наг и Нагайна, выходите, сражайтесь со мной.

НАГ (откуда-то из кустов). Всему свое время! Всему свое время, маленький хвастливый мангуст... И вы, гадкие, гадкие Дарзи!

ГОЛОС НАГАЙНЫ. Ждите нас, ждите, мангуст и птицы и все живое в саду.

ПТИЦА-КУЗНЕЦ. Динг-донг! Страшная битва в нашем саду не кончилась! Война! Война! Динг-донг...

ДАРЗИ. Я должен сложить тебе гимн! Сейчас же! Стань на камень, Рикки-Тикки, подними лапку вверх, мне легче будет придумывать слова! «Славься же, славься, великий красноглазый герой Рикки-Тикки...»

РИККИ встает на камень и поднимает лапку.

ПТИЦА-КУЗНЕЦ (начинает). Динг-донг!

ТАПЕР отрицательно качает головой и бьет по клавишам.

АТКИНС, понимая его, стучит кулаком по банджо. Оба эти инструмента образуют сейчас странную, не похожую на предыдущие мелодию. На всякий случай *АТКИНС* запрыгивает на пианино, подтянув повыше босые

ноги, мало ли что.

ТАПЕР (очень громко). Эй, кто свободен и не на охоте? Кто не кормит детенышей в логове? А главное, вы, друзья мои, бандерлоги! К нам, сюда! Вы знаете меня, а я вас! И мы не причиним вреда друг другу. Ведь мы одной крови, вы и я! Музыка, музыка, музыка!

Свет в нижней части сцены меркнет, и хвостатые БАНДЕРЛОГИ появляются в нем наподобие легких теней. Одновременно прибавляется свет наверху, там, где спит приехавшая английская семья. Неярко горящие керосиновые ночники высвечивают мальчика, он сел в своей кроватке, огляделся невидящими глазами и заснул опять. Спят в пижамах и колпаках остальные, храпит, вписываясь в музыку, БАБУШКА, странно мерцает портрет королевывдовы над камином.

Внизу, среди БАНДЕРЛОГОВ, в танце делающих перестановку декораций, время от времени вспыхивают и затухают непонятно кому принадлежащие глаза.

НИЩИЙ с забинтованной головой, высоко задрав подбородок, слушает то взвывающуюся, то шелестящую песнь БАНДЕРЛОГОВ.

Среди БАНДЕРЛОГОВ выделяются три солиста, каждый ведет свою тему и поет в своей манере.

ПЕРВЫЙ БАНДЕРЛОГ. Это рассказывать надо с наступлением темноты, когда обезьяны гуляют и щиплют друг другу хвосты.

ВТОРОЙ БАНДЕРЛОГ. На крыльях птицы пала ночь. Летят нетопыри. В стадах, в хлевах – свободны мы до утренней зари... Удары когтя, стук зубов слились в протяжный стон. Внимай! Охоты доброй – всем, кто Джунглей чтит закон.

ТРЕТИЙ БАНДЕРЛОГ. Видишь? Мор-Павлин трепещет и в тревоге Обезьяны, плавно Коршун-Чиль кружится на расширенных крыльях. И неясные мелькают в полумраке Джунглей тени... Это страх, Охотник-крошка, это Страх!

ПЕРВЫЙ БАНДЕРЛОГ (вытянув хвост рукой непосредственно к залу). Стра-а-ашно вам всем, ну а нам нипочем. Братцы, ведь зад наш украшен хвостом...

В верхней части сцены в доме под звездами ТЕДДИ садится в кроватке, он в ночной рубашке. Медленно и мощно бьют напольные часы.

ТЕДДИ. Мама, мне снились обезьяны, они пели...

МАТЬ ТЕДДИ. Не шуми, ты разбудишь Бабушку. Ночь, ночь, до утра еще очень далеко... Какие странные ночи здесь, в Индии...

Бьют часы. ТЕДДИ засыпает, его ножка свешивается с кровати из-под простыни. Светят над домом не то звезды, не то глаза. Далекий протяжный звериный крик. Медленно опускается рама, будто бы от картины, но очень большая. Она отделяет фрагмент декорации, часть умывальной комнаты с большим окном матового стекла, угол гостиной, часть кровати, где спит ТЕДДИ. С последним ударом часов высвечивается нижняя декорация. Она вся ограничена такой же рамой и представляет собой резко увеличенный фрагмент верхней декорации. Величина предметов определяется точкой зрения небольших зверей. Здесь внизу огромная ванна, огромные тазы, табуретки, мочалки и зубные щетки. Диковинно увеличены узоры ковра, часть кровати ТЕДДИ, тапочки; голая ножка ТЕДДИ, как и наверху, свешивается из-под простыни, но здесь она очень велика. Слева от рамы тонкая стена умывальной комнаты, выходящая в сад. В саду бочка для дождевой воды, обвитая цветами. Бочка сообщается с ванной короткой толстой трубой.

АТКИНС (в восторге рассматривает новую декорацию). Вот уж не думал, что на бандерлогов можно положиться. А это, значит, умывальная комната?! А это коврик для дождевой воды? А это тапочки, а это зубная щетка, которую Тедди потерял еще вчера... Так это видят мелкие звери, забавно, забавно... (Хочет подойти ближе.)

ТАПЕР (берет его за руку). Остановись, Томми, это их мир... нам нет туда хода.

Знакомое гудение. Около бочки с дождевой водой возникает ЖУК.

ЖУК. Уф! Уф! Здесь дождевая вода, которую терпеть не могут красные муравьи. (ЖУК садится на край бочки.) Летаешь, летаешь, иногда ну просто в отчаяние приходишь... Мелкие красные отвратительные звери. Нам нет места в одном саду. Я им так и говорю: послушайте, красные муравьи, нам нет места в одном саду. Ой, что это?!

Из бочки беззвучно возникают мокрые головы НАГА и НАГАЙНЫ.

Извините. (Улетает.)

Тихий всплеск, головы змей исчезают в бочке.

На сцену выскакивает РИККИ-ТИККИ, прислушивается, сев как кенгуренок, нюхает свешивающуюся из-под простыни ногу ТЕДДИ и скребет ее лапой. Нога ТЕДДИ дергается, РИККИ отлетает, перевернувшись через голову. Опять слушает. В тишине комнаты что-то резкое, похожее на неожиданное всхлипывание, стон и бормотание. РИККИ подпрыгивает и опять слушает, потом поворачивается и щекочет голую пятку ТЕДДИ хвостом. Нога исчезает высоко на кровати. В тишине спящего дома опять возникает хныканье.

ГОЛОС. Не могу, не могу! Опять не могу! О-о-о! О-о! Поздно, поздно, нет сил, нет сил, но почему, почему? О! О!

РИККИ прыгает в угол за высокие сапоги с крагами, звуки борьбы, и РИККИ выволакивает за шиворот ЧУЧУНДРУ, большую мускусную крысу. ЧУЧУНДРА падает перед РИККИ на колени.

ЧУЧУНДРА (кричит). Не кусай меня, Рикки-Тикки! О! О! Не делай этого.

РИККИ (передразнивает). О! О! Чего ты залезла сюда? Я только что видел тебя в саду...

ЧУЧУНДРА. Нет-нет, ты видел мою родственницу – крысу Чуа... Я же Чучундра, домашняя мускусная крыса. У нас, мускусных крыс, всегда разбитое сердце, потому что у нас мечта набраться храбрости, чтобы выбежать на середину комнаты. Но у нас никогда, никогда не хватит духу на это. И мы очень несчастны. Зато у нас есть мечта.

ЧУЧУНДРА вдруг страшно пугается и впадает в истерику.

Почему ты так смотришь на меня? Ты хочешь погубить меня, я вижу, я знаю. О! О! Я чувствовала, я чувствовала!

РИККИ (презрительно). Перестань хныкать и ныть, Чучундра. Кто убивает змей, станет ли возиться с какой-нибудь мускусной крысой?

ЧУЧУНДРА (очень печально и немного философски). Убивающий змею от змей и погибнет. (Опять внимательно смотрит на РИККИ и впадает в еще большую истерику.) Мы похожи, мы похожи! Все, все, я так и знала, утром у меня было

предчувствие. Теперь Наг или Нагайна убьют меня по ошибке. Они подумают, что я это ты! Все пропало, все, все!

РИККИ. Замолчи! Они никогда этого не подумают. Мы совершенно не похожи. Посмотри на меня! *(РИККИ принимает ряд величественных и изящных, по его мнению, поз.)* К тому же змеи в саду, а ты там никогда не бываешь.

ЧУЧУНДРА *(визливо)*. Как же, как же! Моя двоюродная сестра, крыса Чуа, говорила мне...

ЧУЧУНДРА замолкает.

РИККИ *(настороженно)*. Что же она тебе говорила? Ну-ну!..

ЧУЧУНДРА *(начинает нести что-то нечленораздельное, состоящее из фырканий и междометий)*. Да, да... Но, но... Ммм... С другой стороны... Если подумать... Наг вездесущий, он всюду...

РИККИ. Говори скорей, Чучундра, а не то я тебя укушу...

ЧУЧУНДРА садится на корточки и горько плачет.

ЧУЧУНДРА. Я такая несчастная. Я всю жизнь мечтала выбежать на середину комнаты, и что же? А сейчас меня укусят... О! О! *(Вдруг поднимает голову и подпрыгивает.)*

От неожиданности РИККИ подпрыгивает тоже.

Тс-с-с! *(Еще раз подпрыгивает от ужаса.)*

РИККИ *(тоже подпрыгивая)*. Что тс-с-с?

ЧУЧУНДРА *(подпрыгивая)*. Разве ты не слышишь, Рикки-Тикки? *(Показывает лапкой в сторону ванной.)* Нет уж, лучше мне не говорить ничего! Я ничего не знаю, я ничего не слышу, я ничего не вижу. *(Громко.)* Моя сестра Чуя тоже ничего не слышала, ничего не видела. *(ЧУЧУНДРА показывает обеими лапками в сторону умывальной комнаты.)*

Оба встают на задние лапки. Дверь в умывальную комнату открыта. Видно, как в умывальной комнате беззвучно падают со стены одна за одной большие пестрые клетчатые мочалки. Из трубы для дождевой воды с тихим шуршанием возникает голова НАГА. Длинное блестящее его тело видно по ту сторону стены, оно тянется из бочки. Из бочки же торчит голова НАГАЙНЫ, и легкий звук, как будто по стеклу ползет оса. Так шуршит змеиная чешуя по кирпичной кладке. Голова и бесконечное тело НАГА опускаются и уходят в ванну. В масштабе увеличенных вещей он огромен. Потом голова

появляется опять. НАГ смотрит в комнату, взглядываясь в полумрак, видно, как мерцают его глаза.

НАГАЙНА (за стеной). У Большого человека есть палка, из которой вылетает огонь, но когда он придет сюда умываться, он, конечно, будет без палки. Он первым встает, и ты первого ужалишь его.

НАГ. Конечно, я ужалю его, Нагайна, если ты так считаешь... Но есть ли в этом хоть малейшая польза?

НАГАЙНА (она нервничает и трясет головой. И слышно, как в бочке булькает вода). Огромная, огромная польза! Когда дом стоял пустой, когда предыдущие люди уехали отсюда, когда здесь не жили эти и этот мальчишка, разве тут водились мангусты?! Покуда в доме никто не живет, мы – цари всего сада... Ты – царь, я – царица... И не забудь, когда на дынных грядках вылупятся из яиц наши дети, а это может случиться завтра, им будет нужен покой и уют.

При словах «дынная грядка» НАГ опять быстро трясет головой.

НАГ. Хорошо, хорошо! Но мне кажется, нет никакого смысла вызывать на бой Рикки-Тикки... Я убью Большого человека или, еще лучше, мальчика, его сына, и уползу потихоньку. Белые люди не будут жить в доме, где умер их сын. Тогда дом опустеет и Рикки-Тикки сам уйдет отсюда...

Пока он говорит, НАГАЙНА тихо уползает из бочки в темноту. НАГ опускает голову в ванну, становится слышно, как он пьет. Голова и хвост НАГА торчат из ванны, прикрытые тазом, на котором нарисован розовый летящий младенец.

Нагайна, ты слышишь меня?

НАГУ никто не отвечает, НАГАЙНЫ уже нет.

Не надо волноваться. (Медленно прикрывает глаза.) Вся мудрость мира в укусе моих зубов. Я подожду их здесь, в холодке, до рассвета. Интересно, кто первый войдет сюда умываться... (Медленно засыпает.)

Таз опускается и поднимается в ритме дыхания (будто спит огромная черепаха). Шерсть на РИККИ-ТИККИ торчит. Хвост вытянут, как мохнатая палка. Рядом ломает лапки от ужаса ЧУЧУНДРА.

ЧУЧУНДРА. Ну пожалуйста, пожалуйста, в другой раз. Надо все продумать, нельзя же так сразу, вдруг. Что с тобой, Рикки-Тикки? Ты дрожишь? Ах, я понимаю, я слышала, это боевая дрожь героя...

РИККИ (*его лапки, зубы, хвост действительно дрожат*). Я немного боюсь, Чучундра! Видишь ли, это выдумки, что мы, мангусты, не боимся змеинового яда... Он так же смертелен для нас, как, скажем, для тебя... И что драться со змеями для нас одно удовольствие, это тоже выдумки... Я всего лишь маленький мангуст, и Наг может убить меня, но кобры нарушают Закон, и мы, мангусты, должны биться с ними, так уж устроено, что ж делать... А боевую дрожь выдумал Дарзи... Дрожь есть дрожь, Чучундра... Ну, мне пора.

ЧУЧУНДРА слушает в потрясении, открыв рот.

Мускул за мускулом РИККИ движется в сторону НАГА поперек комнаты.

ЧУЧУНДРА (*тащится сзади, шепотом*). Посмотри, посмотри, какая у него толстая шея. Если ты схватишь его за шею, он будет мотать тебя, как собака крысу, и сразу убьет.

РИККИ. Отстань!

ЧУЧУНДРА. Посмотри на его хвост. Если ты схватишь его за хвост, он тоже будет мотать тебя, как собака крысу.

РИККИ (*продолжая двигаться*). Отстань.

ЧУЧУНДРА (*продолжая тащиться за ним*). Закон Джунглей говорит (*торопливо*): «Для себя, для детеныша, самки убивай, если есть нужда, но нельзя убивать для потехи, человека же никогда». Но если посмотреть с другой стороны... если вдуматься...

РИККИ. Отстань! И запомни: сторона всегда одна, Чучундра!

ЧУЧУНДРА. Тогда прощай, Рикки-Тикки, это я так, на всякий случай...

РИККИ. Прощай и ты, Чучундра, на всякий случай.

РИККИ двигается вперед, ЧУЧУНДРА садится на задние лапки, оглядывается.

ЧУЧУНДРА. Я на середине комнаты. Ах! Не может быть! Как здесь все высоко! Необыкновенно! Что же ты сделал со мной, Рикки-Тикки? Ах! (*Хватается за виски, падает в обморок.*)

На последнее «Ах!» ЧУЧУНДРЫ НАГ медленно открывает глаза.

РИККИ (*садится на хвост*). Рикки-Тикки-Тикки-Чк!

НАГ. А-а-а!

РИККИ. Старый гнилой сук! И трухлявый!

НАГ. Болотная колючка!

РИККИ. Старая кожа! Помоечный червяк! (*Быстро.*) Нет, два помоечных червяка!

НАГ. Запомни, в молодости я съел твою бабушку. (*Раздувает капюшон.*)

РИККИ. А мой дедушка!.. Любил обедать. (*Страшно трясет хвостом.*)

НАГ. Я съел твою бабушку, съел, съел...

РИККИ (*оборачивается к лежащей в обмороке ЧУЧУНДРЕ*). Ты слышала подобное вранье? Ну это уже слишком... (*Прыгает на НАГА и вцепляется ему в шею.*)

Треск, грохот, звон. Летят мочалки, щетки, тапочки, тазы, кувшины, мыльницы. РИККИ отскакивает, опять его хвост бьется с медным звоном, создавая иллюзию множества хвостов. НАГ вдруг вытягивается, теперь он сгорблен и несчастен. Он задыхается. Из рта торчит только один зуб, и голова его похожа на голову старца.

НАГ (*нависая при этом над РИККИ, но в состоянии полной беспомощности*). Отпусти меня, мы сейчас же уйдем из сада... Ты победил! Ты можешь приблизиться и укусить меня в знак победы... И эта жалкая мускусная крыса утром расскажет об этом всем... А птица-кузнец возвестит об этом всему саду... Я проиграл. Жизнь кончается! Кусай!

НАГ закидывает старческую дрожащую голову, подставляет шею.

РИККИ-ТИККИ делает шаг, опускает хвост и неуверенно чешется.

На авансцене в свете фонаря знакомый НИЩИЙ, которого мы не раз видели.

ТАПЕР приподнимается, готовый что-то сказать, но АТКИНС решается раньше.

АТКИНС (*обращаясь к РИККИ и НАГУ*). Стойте, я вам говорю! И впрямь все имеет связь в мире Джунглей... Я узнал тебя, Матун, нищий, забинтованный до бровей. Я даже один раз видел тебя в молодости, но ты исчез за горой.

НИЩИЙ пытается что-то сказать, но голоса у него нет.

Я буду твоим голосом... Медведь Адам-Зад, я тоже видел его в молодости. И он тоже исчез за горой. Этот медведь передал там стада. И вытоптал весь овес. (*Обращается к ТАПЕРУ.*) Я не большой мастак говорить, я лучше спою... Тут дело не в стаде... в жизни... Вы понимаете, сэр... Я буду петь за Матуна, будто он – это я.

АТКИНС хватается банджо, садится по-индусски у ног НИЩЕГО. НИЩИЙ жестикулирует и кивает в конце строк.

Это громкая баллада. АТКИНС почти кричит ее, в сюжете баллады для него заключено что-то личное. Тень от жестикулирующего НИЩЕГО мечется по сцене.

Из каменной пещеры, где гордых сосен ряд,
Тяжелый от обеда, бежал медведь Адам-Зад,
Ворча, рыча, бушуя, вдоль голых диких скал
Два перехода на север, и я его догнал.
Два перехода на север, к концу второго дня
Был мной настигнут Адам-Зад, бегущий от меня.
Был заряд у меня в винтовке, был курок заранее взведен,
Как человек, надо мною внезапно поднялся он.
Лапы сложив на молитву, чудовищен, страшен, космат,
Как будто меня умоляя, стоял медведь Адам-Зад.
Я взглянул на тяжелое брюхо, и мне показался теперь
Каким-то ужасно жалким громадный молящий зверь.
Чудесной жалостью тронут, не выстрелил я... С тех пор
Я не смотрел на женщин, с друзьями не вел разговор.
Подходил он все ближе и ближе, умоляюще жалок и стар,
От лба и до подбородка распорол мне лицо удар...
Внезапно, безмолвно, дико железной лапой смят,
Перед ним я упал, безликий, полвека тому назад.

МАТУН вдруг садится рядом с АТКИНСОМ, протягивает к залу сжатый дрожащий кулак.

МАТУН (тихо и сипло).

Снова и снова все то же твержу я до поздней тьмы:
«Не заключайте мировой с Медведем,
Что ходит, как мы».

Шипящая вспышка молнии, негромкий удар грома.

АТКИНС. Ну что же...

АРТИСТ. Так было и так будет, пока стоит мир джунглей.
Смотри!

Тугое мощное тело НАГА взлетает вверх на хвост. НАГ наносит мощный удар, с края ванны падает таз. Этот таз накрывает РИККИ-ТИККИ, и удар, который наносит НАГ, приходится по нему. Таз, из-под которого торчит длинный хвост мангуста, вылетает в комнату, застревает между ножек стула. РИККИ-ТИККИ выскакивает из-под него, НАГ же, не видя этого, наносит по тазу несколько ударов головой и мощными своими белыми зубами.

РИККИ. Рикки-Тикки-Тикки-Чк!

Хвост РИККИ-ТИККИ мечется влево и вправо с медным звуком. Вот уже несколько этих хвостов. Но НАГ нынче готов к бою, голова его мечется вправо и влево, и вот хвост змеи тоже будто бы отделился от туловища, и уже несколько хвостов пляшут среди предметов комнатной обстановки. На секунду мангуст и змея застывают, трясут головами, лишние хвосты пропадают. Удар, прыжок, удар, прыжок. РИККИ-ТИККИ проскакивает под табуреткой, НАГ мчится за ним и появляется, запутавшийся в рубашке ТЕДДИ и с его галстуком на шее.

ЧУЧУНДРА (из высоких краг ТЕДДИ, вытягивая лапки).
Спасайся, спасайся!

РИККИ. Нам с ним нет места в одном саду, Чучундра!

Тишина. В этой тишине странный звук и, как в начале картины, из-под одеяла вниз медленно свешивается пухлая и розовая ножка ТЕДДИ.

ЧУЧУНДРА. Ах! (Исчезает в сапоге.)

НАГ (глядя на ножку). Ну вот и ладно, ну вот и хорошо! Что ты там сказал насчет сада, Рикки?

РИККИ (тоже глядя на ножку ТЕДДИ). Я говорил тебе, Наг, называй меня полным именем Рикки-Тикки-Тави-Чк! А не то тоже что-нибудь придумаю...

НАГ (миролюбиво покашливая и приближаясь к ножке ТЕДДИ). Так что ты говорил насчет сада, Рикки-Тикки-Чк?

РИККИ. Ты пропустил Тави, Наг!

РИККИ прыгает и вцепляется НАГУ в хвост.

НАГ поднимает хвост и бьет мангустом о пол, о ножку стола, крутит хвостом с вцепившимся в него РИККИ в воздухе, попадает по виолончели, струны виолончели лопаются с низким печальным звуком. РИККИ закрывает глаза, хвост его обвисает. Лапки подгибаются, он теряет сознание. Виолончель продолжает гудеть. Откуда-то сверху возникают кроваво-красные листья и застывают, висят в воздухе. НАГ вертит головой вправо и влево, не зная, кого первого ударить своими белыми светящимися зубами – ТЕДДИ или неподвижного РИККИ-ТИККИ. То туда, то сюда.

Он неторопливо подтягивает хвост с вцепившимся в него мангустом. Теперь РИККИ и нога мальчика недалеко от его медленно покачивающейся огромной головы и раздутой шеи.

НАГ. Нагайна на дынных грядках...

Звуки смещенные, как все в этом мире нарушенных величин.

В ответ тихое, сонное бормотание, капли воды. Из сапога огромными белыми от ужаса глазами смотрит ЧУЧУНДРА. НАГ вздыхает, покашливает, продолжает покачиваться.

Нагайна на дынных грядках, и это правильно. Это жизнь. Сейчас я прикоснусь зубами к этому мальчику, а потом к мангусту, потом к этой крысе в углу, которая думает, что я ее не вижу. А потом буду спать в траве и сквозь сон слышать, как птица-кузнец поет (*передразнивает*): «Динг-донг, война кончилась. Мальчик умер. Мангуст умер и крыса умерла. Как грустно! Динг-донг. Война кончилась». В доме будет громко кричать женщина, слуги – бегать с палками, и пойдет дождь... Сколько раз так было, и так будет сколько раз...

Резко закидывает назад голову для укуса. Огонь. Грохот невиданной, невероятной силы. Вспышка и ветер бросают красные листья, скручивают их столбом. Тело НАГА взлетает вверх, будто распадаясь.

Укрупненная декорация исчезает то во тьме, то в слепящей вспышке. Возникает верхняя декорация. БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК с дымящимся ружьем. ТЕДДИ стоит на постели с поднятыми вверх от ужаса руками. МАТЬ ТЕДДИ в дверях в ночной сорочке.

МАТЬ ТЕДДИ (*громко, заломив руки*). Она укусила тебя, мальчик, где, где, покажи!

ТЕДДИ. Нет, нет! (*Он сам в страхе рассматривает руки и ноги.*)

МАТЬ ТЕДДИ хватает его с простыней и отбегают с ним в угол комнаты.

МАТЬ ТЕДДИ. Я не хочу здесь больше жить! Мы должны вернуться в Англию! Этот сад! Этот лес! Эти глаза, шепоты! Мы должны уехать первым же пароходом!

В дверях появляется БАБУШКА с большой лампой и грелкой.

БАБУШКА (*с доброжелательной и немного печальной улыбкой, торжественно*). Доброе утро, дорогие мои! Ведь это наше первое утро здесь, в Индии. Моя бессонница везде со мной, даже здесь. И я опять не сомкнула глаз! Боже, Элис, почему ты плачешь?! Ричард, почему ты с утра с ружьем?! Почему здесь дохлая змея, нет, две дохлые змеи... Почему так темно?..

БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК садится на кровать ТЕДДИ.

БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК. Посмотри, который час, мама! (*Он начинает смеяться и смеется все громче.*)

К нему присоединяется ТЕДДИ. Потом, продолжая вытирать глаза, МАТЬ ТЕДДИ, потом так ничего и не понявшая БАБУШКА. Ночь еще не кончилась, они смеются в доме под темными еще деревьями в темных еще цветах, звезды на утреннем небе напоминают зрачки, над всем этим отдельный большой желтый глаз. БАБУШКА садится на постель ТЕДДИ и ставит на пол лампу. Ненадолго свет наверху гаснет, высвечивается нижняя укрупненная декорация. Там в свете лампы ковыляет РИККИ, жалкий, с длинным ободранным хвостом. Он хромает на все лапки. Садится как кенгуренок и пытается издать боевой клич, но сил нет и звуки слабые. Чики-чики-чики-чик! И тут же возникает верхняя большая декорация. БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК поднимает РИККИ.

Смотри, Элис, это наш мангуст. Это он, такой маленький, бился с этой огромной змеей и разбудил меня. Он спас от смерти Тедди! И тебя, и меня, и всех нас!

БАБУШКА. Сейчас я принесу ему много яиц и много бананов.

Эй, зверек, может, ты хочешь чашечку кофе?

БАБУШКА зажигает спиртовку под кофейником. ТЕДДИ, МАТЬ ТЕДДИ и БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК сидят, обнявшись, на койке ТЕДДИ. БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК гладит МАТЬ ТЕДДИ по голове, она гладит его руку и качает, качает головой, будто прогоняет наваждение. А мальчик гладит мангуста, сидящего на подушке.

БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК. Я люблю тебя, Элис. Если ты не сможешь здесь жить, мы все уедем отсюда... Что ж делать?! Что ж делать?!

МАТЬ ТЕДДИ. Смотри, какой здесь был страшный бой! Все разбросано и виолончель сломана! Я не смогу больше играть, а ты петь!

РИККИ (*сипло, не своим голосом*). Рикки-Тикки-Тави-Чк!

Все весело смеются. Кофейник начинает свистеть. БАБУШКА несет поднос с яйцами и бананами.

АТКИНС. Никогда не берите с собой в дорогу виолончель... Или скрипку! Берите банджо! Сколько прошло со мной мое банджо! В мешке с табаком и ветчиной! И еще как звучит, послушайте! Это вам, Элис, и моей жене, и (*артисту*) вашей жене, сэр... Перед тем как отдохнуть перед вторым действием.

АТКИНС поет, БАБУШКА, старательно обходя мертвого НАГА, подбирает разбросанные вещи, МАТЬ ТЕДДИ тихо трясет головой.

БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК наливает чашку кофе, с чашкой в руках заходит в умывальную комнату и рассматривает трубу, через которую забрался НАГ. Потом садится на край ванны.

Серые глаза – рассвет,
Пароходная сирена,
Дождь, разлука, серый след
За винтом бегущей пены.
Черные глаза – жара,
В море сонных звезд скольжение
И у борта до утра
Поцелуев отражение.
Синие глаза – луна,
Вальса белое молчанье,
Ежедневная стена

Неизбежного прощанья.
Карие глаза – песок,
Осень, волчья степь, охота,
Скачка, вся на волосок
От паденья и полета.
Как четыре стороны
Одного того же света,
Я люблю – в том нет вины —
Все четыре этих цвета.

БАБУШКА (*немного раздраженно*). Пора прекратить, Элис! Все кончилось, сколько можно!..

БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК. Змеи больше нет, пора забыть. Мы избавились, раз и навсегда! Начинается новый день!

Неожиданный порыв ветра распахивает окно, падает и разбивается в гостиной ваза, гудят деревья. В саду из бочки фонтаном вдруг выплескивается вода. Огромное, красное и тревожное, поднимается солнце. Зловеще гудит раненая виолончель. МАТЬ ТЕДДИ встает, держась руками за горло, и трясет головой.

МАТЬ ТЕДДИ. Я боюсь, я боюсь.

РИККИ (*подскачив на подушке, пронзительно*). Рикки-Тикки-Тикки-Чк!

Действие второе

Начало рассвета. Огромное солнце встает из зелени сада.

ТАПЕР у пианино торопливо и, как ему кажется, незаметно скидывает лакированные ботинки, АТКИНС выложил на крышку инструмента солдатский скарб из мешка. Тут и солонина, и фляга, и патроны, и молитвенник. ТАПЕР медленно играет, и на фоне солнца возникает декорации дома БОЛЬШОГО ЧЕЛОВЕКА. ТЕДДИ теперь спит в гамаке, подвешенном под потолочной балкой, БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК, МАТЬ ТЕДДИ и БАБУШКА заснули в креслах в позах, в которых сморила их предутренняя усталость. РИККИ чешется в гамаке в ногах ТЕДДИ, ДАРЗИ – птица-портной – бормочет что-то, прицепившись к форточке, в умывальной комнате пищат ЧУЧУНДРА и ЧУА, ПТИЦА-КУЗНЕЦ выводит свою мелодию на ветке над домом. Утренний сад, обнимающий дом, заполнен непонятными нам покуда шепотами,

всхлипами и неясными бормотаниями живого. Медленно опускаются четыре рамы, выделяя четыре фрагмента большой декорации. И тут же эти четыре фрагмента в иных, увеличенных и смещенных пропорциях возникают внизу.

Играет и напевает ТАПЕР. Вместе с его песней разгорается наверху Глаз Джунглей, и речь зверей постепенно обретает понятность.

ТАПЕР. Кто спит, тот в норы! Солнце шлет
Лучи наперерез!
Качаясь, шепчется бамбук
И шевелится лес.
Мигают сонные глаза,
На них ночная тень,
И утки плещутся, крича:
«Для человека – день!»

Свет выхватывает в одной из рам лицо-маску с закрытыми глазами. Во сне МАТЬ ТЕДДИ проводит рукой по глазам. Маска выражает тоску и отчаяние.

На шкурах высохла роса —
Иль стерлась по пути.
Где были лужи, там теперь
И капли не найти.
Следы так четки; снят лучом
Однообразный тон...
И зычен клик: «Час добрый всем,
Кто Джунглей чтит закон!»

ПТИЦА-КУЗНЕЦ (в своей раме на ветке). Динг-донг! Динг-донг! Слушайте меня, глашатая в каждом индийском саду!

Нагайна пришла к водосточной трубе
И крикнула Нага Нагайна к себе,
Но сторож взял Нага на палку
И выбросил Нага на свалку.

В нашем саду война, война! Ах, какая же кровавая битва разыграется с часу на час, с минуты на минуту. Динг-донг! Динг-донг!

Нежный голос, как удары молоточка в медную тарелочку.

В умывальной комнате в своей раме ЧУЧУНДРА и ЧУА по две стороны расписного таза на краю ванны.

ЧУЧУНДРА. Тверже! Тверже! У тебя совершенно не получается звук «ки». Я не убеждена, что садовые крысы способны к чужим языкам, вы слишком стачиваете резцы, Чуа. (Протяжно.) Ки-и, ки-ки-и... Теперь вместе и твердо. И постарайся при этом поднять хвост...

ЧУЧУНДРА и ЧУА (приняв неестественные позы, похожие, с их точки зрения, на боевую стойку РИККИ, хором, но на всякий случай негромко). Рикки-Тикки-Тикки-Чк!

За их спиной матовое окно в сад. Неожиданно за матовым окном возникает и трется об него огромная голова НАГАЙНЫ.

ЧУЧУНДРА. Ай!

Рядом с головой НАГАЙНЫ появляется еще большая голова НАГА. Она красная, НАГ, качая головой вправо-влево, пытается заглянуть в умывальную комнату. Обе крысы складывают лапки на груди и с легким стоном торжественно теряют сознание. Матовое окно поднимается, это садовник протирает его тряпками, одна из которых красная.

ДАРЗИ в своей рамке висит головой вниз и в этом непростом положении речитативом выкрикивает оду в честь РИККИ. Во время этой оды РИККИ, надо сказать, любящий подхалимаж, время от времени принимает величественные позы.

ДАРЗИ (гекзаметром). Велик белозубый о Рикки, чистейшим однажды потоком внесенный в наш сад поутру.

РИККИ (встряхнувшись). Все это так, но где же Нагайна?

ДАРЗИ. Великий, белозубый, о Рикки! Мои птенцы приветствуют тебя.

РИККИ. Вот я сейчас сбегая и выброшу всех твоих птенцов, глупый пучок перьев, или ты не знаешь, что всему свое время...

ДАРЗИ перемещается в естественное положение, головой кверху, пытается стать деловым.

ДАРЗИ. Я готов замолчать для тебя, для героя, для

прекрасного Рикки.

РИККИ. В третий раз тебя спрашиваю: где Нагайна?

ДАРЗИ (*не выдерживает и опять срывается на гекзаметр*). На мусорной куче она у конюшни рыдает о Наге... она...

РИККИ (*нетерпеливо*). Не знаешь, где она спрятала яйца?

ДАРЗИ (*как о несущественном*). У самого края свалки на дынной грядке, там, где всегда солнце... Слушай, как красиво получается дальше: «Много недель миновало с тех пор, как зарыла она эти яйца...»

РИККИ (*в бешенстве*). И ты даже не подумал сказать мне об этом?..

ДАРЗИ. Но ведь Рикки-Тикки не пойдет глотать эти яйца...

РИККИ (*срываясь на визг, от возмущения он колотит себя кулачками по животу и голове*). Как я с вами живу?! Что за дурацкий сад?! Что за дурацкие птицы в этом саду... Ты знаешь, что маленькая кобра, даже если она наполовину еще в яйце, уже кобра? И что для нее уже нет законов и она может убить тебя, меня, этого мальчика, который до сих пор думает, что змеи ему снятся только во сне, и даже Большого человека с палкой, который делает «бам»!

ДАРЗИ всплескивает лапками, от чего чуть не срывается с форточки.

ДАРЗИ. Но это же яйца, они такие же, как у моих птенцов...

От бешенства РИККИ повисает на хвосте и лупит себя лапками по голове.

РИККИ. Ты, хвост, приделанный к лапам... Если у тебя осталась хоть капля ума, лети сейчас же на свалку, найди Нагайну и сделай вид, что у тебя перебито крыло... И пусть Нагайна гоняется за тобой как можно дольше.

Рядом с ДАРЗИ опускается серенькая и умная ЖЕНА ДАРЗИ и повисает, зацепившись за гардину.

ЖЕНА ДАРЗИ. Немедленно лети к детям. Там ты можешь горланить свои красивые песни о гибели Нага... Мужчины всегда одинаковы, прости его, Рикки... Я сама полечу.

Птицы улетают.

РИККИ прыгает на пол, и рама сопровождает его в этом прыжке.

РИККИ. Ах, как болят лапы, мне кажется, что я разорван на

сорок кусков. Но надо все равно идти и закончить это дело. Как не хочется, как страшно.

РИККИ поднимает хвост, пытается его распушить, как щетку, и идет, прихрамывая.

Наверху в доме медленно бьют часы.

ГОЛОС БАБУШКИ. Ричард, не надо будить Элис, но мангуст ушел...

ГОЛОС БОЛЬШОГО ЧЕЛОВЕКА (он старается говорить весело). Но ведь он же зверек, мама. Мало ли какие у него заботы: побегать, покататься в пыли...

АТКИНС (в углу сцены возмущенно). Зверек, покататься в пыли... ну уж так ничего не понимать... Нет, сэр, таким людям даже кота в Англии заводить не следует. (Берет банджо.)

Внизу темнеет. Высвечивается верхняя часть сцены. Мы видим весь дом, всю декорацию. Медленно просыпаются обитатели дома. Кашляет и тяжело встает БАБУШКА. Как от ночного кошмара, медленно приходит в себя, заламывает руки Мать Тедди. БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК с закинутой назад головой медленно трет виски. Он говорит что-то неслышное и, видимо, пытается успокоить Мать Тедди. БАБУШКА зажигает огонь под кофейником. Мусорицки, сидя на тачке, сгорбившись, жует лепешку. Прошел садовник с тачкой, постоял над опавшими цветами, покашлял и покачал головой.

Вещи разбросаны, БАБУШКА и Мать Тедди неторопливо, сутулясь, собирают их, и портрет королевы-вдовы в луче солнца тоскливо смотрит со стены. БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК переводит стрелку часов, часы опять бьют.

ТАПЕР. Каждый час что-нибудь начинается и что-нибудь кончается в мире Джунглей. Начинается время Великой битвы... и пусть она закончится со следующим ударом часов. Эй, бандерлоги, друзья!..

В красных лучах восходящего солнца на сцену выскакивают БАНДЕРЛОГИ, некоторые тащат дыни, но у большинства сломанные никчемные вещи, то, что образует свалку – старые лопаты, ломаные кресла, прохудившийся котел, ломаная картинная рама, тряпье – чалмы, халаты. Часть тряпья БАНДЕРЛОГИ нацепили на себя. У одной из обезьян большой обломок зеркала. Свет в

верхней части декорации не исчез, и лучом, отраженным от зеркала, обезьяна выхватывает унылые маски, фрагменты жизни дома, трудной и безрадостной в это утро.

В полутанце, полуигре на свою песню-речитатив БАНДЕРЛОГИ организуют нижнюю декорацию – мир увеличенных предметов.

БАНДЕРЛОГИ. В лесу отцы наши жили,
Велика была их прыть,
Они отправлялись в села
Землепашцев играм учить.
Отцы резвились в пшенице,
Отцы топтали ячмень,
Отцы качались на ветках
И плясали среди деревень.
Потом пришли земледельцы,
Не знавшие игр никаких,
И наших отцов поймали
И работать заставили их.
Дали им плуги и косы,
Научили работам простым,
Посадили в домишки из глины
И... отрезали им хвосты.
Мы к ним подойти не смеем,
Потому что, узнав нас, тотчас
Они придут в наши чащи
И заставят работать и нас!
А мы свободны, свободны, свободны!

Под этот крик и визг обезьяны с грохотом бросают утварь в одну кучу, солнечный свет окончательно заливает нижнюю декорацию, верхняя декорация исчезает.

Внизу угол свалки, неподалеку от данных грядок. В центре свалки череп буйвола, золоченое в прошлом кресло с вылезшими пружинами и сломанная виолончель, недавно выброшенная. Это Индия, и свалка уже проросла большими яркими цветами. Дыни на грядках огромны. Земля там темная, на ней отчетливо выделяются крупные белые яйца, яйца выложены узором, и на каждом яйце тоже узор – очковая метка.

Огромная голова НАГАЙНЫ лежит на пружинах кресла, и, когда она поднимает голову, распрямившиеся пружины издадут глухой звук органа.

Медленно и задумчиво, что-то шепча, пролетает старый наш знакомый ЖУК.

ЖУК (про себя). Конечно, наверное, если вдуматься, ох, ох!

Неожиданно в некогда позолоченной ломаной картинной раме появляется ЖЕНА ДАРЗИ, с неестественно вытянутым крылышком, которое она пытается поставить на место, толкая крылышко о раму.

ЖЕНА ДАРЗИ (очень правдоподобно). Мальчишка, живущий в дому, бросил в меня камнем и перебил мне крыло. У меня перебито крыло. (Вытянув второе крыло и упиравшись им в другой край рамы, она опускает голову, делаясь похожей на композицию малых голландцев – дичь.)

НАГАЙНА резко поднимает голову. За ночь она изменилась, глаза стали больше, углы пасти опустились вниз. НАГАЙНА тяжелее и мрачнее, чем в первом действии. Она медленно переносит голову в пустой череп буйвола и внимательно смотрит на ЖЕНУ ДАРЗИ из глазницы.

НАГАЙНА. Это ты дала знать Рикки-Тикки, что я хочу ужалить его? Плохое же ты выбрала место хромать...

ЖЕНА ДАРЗИ (делая вид, что только сейчас увидела НАГАЙНУ). Мальчик перебил мое крыло камнем... Когда я поправлюсь, я никогда... (Она отчаянно бьет «здоровым» крылом и мечется в цветах.)

НАГАЙНА начинает медленно и неотвратно скользить к ЖЕНЕ ДАРЗИ, в цветах ее черное блестящее тело кажется бесконечным.

НАГАЙНА. Ладно, ладно. Тебе будет приятно узнать, что, когда ты умрешь, мальчик умрет тоже. Сегодня с рассвета Наг очень тихо лежит в этой мусорной куче, но еще до заката мальчик утихнет тоже... (Поднимает голову.) Ну куда же ты?! Глупая, погляди на меня, посмотри мне в глаза...

Глаза НАГАЙНЫ делаются огромными. Все затихает вокруг. В тишине лопается последняя пружина старого кресла.

ЖЕНА ДАРЗИ мечется по сцене.

ЖЕНА ДАРЗИ. Нет, нет. Отпусти меня.

Крик, шум. Совершенно неожиданно возникает сам ДАРЗИ, муж и отец.

ДАРЗИ (*забыв все инструкции и вообще все*). Кто-нибудь, сюда, на помощь... Спасите! (НАГАЙНЕ.) Эй ты, длинная грязная тряпка! Сюда бежит сам Рикки-Тикки. Он тебе сейчас покажет... (*В полном отчаянии решившись на подвиг.*) Ну-ка, посмотри мне сама в глаза, старая садовая кишка. Я тебе сейчас сам покажу... (*К ЖЕНЕ ДАРЗИ.*) Тебе очень больно?

ЖЕНА ДАРЗИ (*в отчаянии, тихо*). Убирайся отсюда, идиот! В гнездо, к детям, ты все забыл... (*Опять на весь сад, но уже с двойным смыслом.*) Ой, я несчастная! О, горе мне, горе! Всю жизнь мне не везет.

ДАРЗИ (*внезапно сообразив, но уж больно ловко его жена играет свою роль*). Ах да, прошу прощения! Конечно, конечно! Продолжайте уж как-нибудь без меня. До встречи, Дарзи, то есть, конечно же, прощай! (*Прикладывает крыло ко лбу.*) Нет, это не для меня! Ты вернешься к обеду? Ах да! Прощай навеки!

НАГАЙНА, ничего не понявшая из монолога, трясет головой.

ЖЕНА ДАРЗИ (*отчаянно на весь сад*). Мой муж потерял разум... О, не кусай меня, Нагайна! О мое крыло! О мои бедные дети! О ужасный мальчик! О камень! (*Мечется по сцене, якобы пытаясь взлететь, на самом деле увлекая НАГАЙНУ за собой.*)

НАГАЙНА начинает скользить вслед за ЖЕНОЙ ДАРЗИ все быстрее и быстрее. Теперь их не видно, только качаются цветы. Слышен удаляющийся голос ЖЕНЫ ДАРЗИ.

Я посмотрю тебе в глаза, если ты пообещаешь... Но не теперь, не теперь...

ГОЛОС НАГАЙНЫ. Посмотри теперь, глупышка...

Голос удаляется.

ГОЛОС ЖЕНЫ ДАРЗИ. Ах, ах, у меня закружится голова!..

Из цветов высовываются ЧУА и ЧУЧУНДРА.

ЧУА (*голосом отца Гамлета*). Ужас, ужас, ужас! Надо что-то делать, но что?

Над грядками появляется ЖУК и висит в воздухе.

ЖУК. Какие прекрасные желтые дыни, какие дивные белые яйца в узорах. О чем говорит неповрежденная кожура? О том, что здесь не было, нет и никогда не будет отвратительных красных муравьев.

ЖУК медленно опускается на грядку. С легким звоном складывает крылья и высвобождает лапкой из-под наусников забавные длиннющие усы.

Как ласково и успокоительно шумят кусты. Мне говорили, ты не найдешь в Индии места без красных муравьев. Потому что они всюду. А я говорил: я найду, я найду. Мое упорство победило. И когда-нибудь я скажу об этом, непременно, непременно скажу.

Два пронзительных нежных звука рядом с ЖУКОМ. Белые в узорах яйца рядом с ним лопаются, из них, как на пружине, весело выскакивают две очкастые головки. Они поднимаются на тонких шеях, и, хотя часть их туловища еще в яйце, головки поднимаются довольно высоко.

ПЕРВАЯ ГОЛОВКА. Ну, здравствуй, Жук!

ВТОРАЯ ГОЛОВКА (*кивая*). Здравствуй, здравствуй!

ЖУК (*приятно удивляясь*). Здравствуйте, здравствуйте. Кто же вы, юные создания?

ПЕРВАЯ ГОЛОВКА (*раскачиваясь, ее качание похоже на то, что мы видели, очень просто*). Я твоя смерть.

ВТОРАЯ ГОЛОВКА (*также качаясь, торопливо*). И я, и я смерть.

ЖУК (*испуганно, но стараясь владеть собой*). Нет, это абсолютно исключено... По-видимому, вы маленькие кобры... Но вы только что вылупились, вы просто не знаете, что шестой и главный Закон Джунглей гласит: «Для себя, детеныша, самки убивай, если есть нужда. Но нельзя убивать для потехи...»

Две маленькие кобры очень внимательно слушают и кивают.

В общем, позвольте мне улететь... Я издалека и поставил себе задачу... Прощайте, маленькие кобры...

ПЕРВАЯ КОБРА. Нет.

ВТОРАЯ КОБРА. Нет.

Маленькие кобры быстро прикасаются к ЖУКУ и отскакивают, встряхивая головками. ЖУК пытается взлететь, но крылья не слушаются его. Он машет ими,

как руками, на неожиданно длинных ногах бежит от грядки. Спотыкается и медленно ложится. Тяжелый удар грома, и на сцену, кружась, падают красные листья.

АТКИНС. Какие дряни! Ну просто две маленькие дряни!

Еще один тяжелый удар грома. На сцену выскакивает РИККИ.

РИККИ. Вот она, дынная грядка.

Он делает несколько ударов, будто бьется с воображаемым противником, как боксер, фехтовальщик, каратист. Прыжок, стремительные удары и наскоки переходят в танец РИККИ, наконец он перехватывает свой длинный хвост лапкой, и хвост его напоминает копьё. Гром, резко темнеет. На сцену падают, падают, закрывая все, крупные красные листья. Ярко вспыхивает и горит Глаз Джунглей. Вокруг Глаза Джунглей кругами летает ЖЕНА ДАРЗИ.

ЖЕНА ДАРЗИ. Рикки, Рикки, где ты? Начинается гроза, я не умею летать под дождем. Ветер снесет меня. Рикки, Рикки!

РИККИ на авансцене. Вокруг продолжают падать красные листья.

РИККИ. Я слышу, я слышу тебя, Дарзи!

ЖЕНА ДАРЗИ. Что я наделала, что я наделала! Я заманила Нагайну в дом, чтобы ее увидел Большой человек. Но она увидела его раньше. Сейчас она будет убивать, где же ты, Рикки, сразись с ней, сразись!

Неожиданно РИККИ садится, съежившись и глядя в землю.

РИККИ *(тихо)*. Мне не выдержать еще одного боя...

ГОЛОС ЖЕНЫ ДАРЗИ. Рикки, Рикки! Я не вижу тебя.

Гудит сад, и в этом гудении ветвей, цветов и листьев шепот, шорох, размытые стоны и бормотание. Голос ЖЕНЫ ДАРЗИ еще отчаянней.

Рикки. почему ты не отвечаешь?!

РИККИ *(в землю)*. Потому что я не хочу умирать. Подождите несколько секунд. Вот и все. *(Громко.)* Я иду, иду!

Удар грома. Молния гасит все, высвечивая при этом ярким белым светом веранду дома, черную ветвь над ней, портрет королевы-вдовы в гостиной. Лицо у королевы испуганное, брови подняты домиком, а губы на портрете что-то шепчут.

Там за верандой небо, стремительные облака то закрывают свет, то пропускают его сюда. В центре веранды стол с кофейником и едой. Но ТЕДДИ, БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК, МАТЬ ТЕДДИ и БАБУШКА сидят за завтраком неподвижно. Все они без масок, но лица их бледны неестественной меловой бледностью. И неподвижны, как камень. На циновке у самого стула ТЕДДИ извивается широкими черными кольцами НАГАЙНА. Голова ее с раздутой шеей совсем рядом с голой рукой ТЕДДИ.

У НАГАЙНЫ новое, незнакомое ранее выражение – победы и торжества.

НАГАЙНА (непривычно громко). Сын Большого человека, убившего Нага, подожди немного, сиди, не двигайся! Я еще не готова. И вы все трое сидите потише. Если вы шевельнетесь, я ужалю его. Если вы не шевельнетесь, я тоже ужалю. О глупые люди, убившие Нага! Сколько вас было и сколько вас еще будет в моей жизни и в жизни моих детей!

ТЕДДИ, не отрываясь, смотрит на отца.

БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК. Сиди и не двигайся, Тедди, умоляю тебя, мальчик, сиди и не двигайся!

МАТЬ ТЕДДИ. Сиди и не двигайся, мальчик! Эта змея не причинит тебе беды! А если и причинит, ненадолго! Ты просто сразу заснешь и проснешься здоровым! Это такая порода змей! Поверь мне, мальчик!

МАТЬ ТЕДДИ медленно подтягивает юбку и медленно вытягивает ногу в шелковом чулке в сторону змеи.

Кусай, кусай, ну что он тебе?! Какой в нем прок, он мал!

НАГАЙНА (не раскачивается, она поднимает голову и смотрит в глаза МАТЕРИ ТЕДДИ). Все в свое время.

Пробегающие облака то затемняют комнату, то, напротив, она резко освещается, и пестрая занавеска у входа раздувается ветром. То закрывает дверь, то обвисает. Темнота сменяется светом, обвисшая занавеска открывает вход. Удар молнии. Большая черная

ветка над домом вдруг ломается и дымит. Все вздрагивают, и в наступившей тишине становится слышен заикающийся голос РИККИ.

РИККИ (*заикается*). Повернись ко мне, Нагайна!

Занавеска открывает и закрывает РИККИ, полураспластавшегося на крыльце с широко раскинутыми передними лапами и красными, как кровь, глазами. Между передними лапками у РИККИ крупное белое со знакомым узором яйцо.

Повернись ко мне, Нагайна, и ты что-то увидишь...

НАГАЙНА (*не оборачиваясь*). Все в свое время, все в свое время! С тобой чуть позже, маленький мангуст. А куда погляди на своих милых друзей! Как они притихли, и у них совсем другие лица! Совсем, совсем другие лица.

Тишина. Шумит ветер, и ветка над домом вспыхивает вдруг необыкновенно красным, похожим на огромный цветок пламенем.

АТКИНС. Смотрите, дерево загорелось... Они все там сняли маски... И они все говорят на одном языке... И звери, и люди.

ТАПЕР. Когда очень страшно, случается и не такое, дружок.

РИККИ (*вдруг кричит, задыхаясь*). Эй, попробуй, встань на хвост, Нагайна, может, ты увидишь дынные грядки, там, у забора... Ты увидишь там все что угодно, кроме своих змеенышей... Потому что я, Рикки-Тикки-Тави-Чк, прибежал отсюда... Я, я, я был там, и этим все сказано.

Выкрикнув это, РИККИ чуть отскакивает, катнув вперед яйцо с узором.

НАГАЙНА резко поворачивает голову и видит яйцо.

НАГАЙНА (*пронзительным высоким незмеиным голосом*). О, отдай мне его!

РИККИ прыгает вперед, обхватывает лапками яйцо и кричит так же громко и так же заикаясь.

РИККИ. А какой выкуп за змеиное яйцо?! За маленькую кобру! За кобру-царевну! За самую, самую последнюю в роду! Так кого будут убивать твои дети, Нагайна...

НАГАЙНА резко оборачивается, забыв о ТЕДДИ.

Раздутый капюшон ее опадает, а глаза делаются огромными и белыми, как у напуганной ЧУЧУНДРЫ, тогда, в ботинке. В эту же секунду БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК, протянув большую руку, хватается ТЕДДИ за шиворот и тащит его по столу, уставленному чайными чашками, в сторону от змеи.

РИККИ прыгает вокруг яйца вверх и вниз всеми четырьмя лапами сразу, сложив их в один пучок и прижимаясь головой к полу.

Это я, я, я нынче ночью схватил твоего Нага за шиворот... Там, в ванной комнате... да... Наг размахивал мной во все стороны, но не мог стряхнуть меня прочь... Он был уже неживой, когда Большой человек расшиб его палкой надвое... Убил его я, Рикки-Тикки-Чк-Чк! Выходи же, Нагайна, выходи и сразись со мной! Тебе недолго оставаться вдовой...

НАГАЙНА вдруг начинает кашлять жалким, задыхающимся старушечьим кашлем.

НАГАЙНА. Отдай мне мое яйцо, Рикки-Тикки! Отдай мне мое последнее яйцо, и я уйду и не вернусь никогда.

РИККИ (немного потеряв уверенность и перестав заикаться). Да, ты уйдешь и никогда не вернешься, Нагайна, потому что тебя скоро отнесут на мусорную кучу. Большой человек сейчас пойдет за ружьем. Сражайся же со мной, Нагайна!

НАГАЙНА. Последнее, последнее яйцо! Отдай! Отдай! (Резко опускает большую голову.) Не нужно ждать человека, прокуси меня здесь, но отнеси на место яйцо! Мир не может жить без кобр, маленький мангуст! И это тоже закон! Самый главный, самый трудный закон всего живого! Просто звери не поняли этого! Ну, рази! Не жалею меня! Я все равно старуха. Я отжила.

РИККИ абсолютно растерян. Урок НАГА не пошел ему впрок.

АТКИНС хватается банджо и несколькими мощными аккордами из песни об Адам-Заде пытается предупредить РИККИ, даже ногой топает. РИККИ на секунду прислушивается, но сиюминутные мысли вытесняют память.

РИККИ. Да-а-а! (Чешет задней лапкой за ухом, оглядывает застывших в нелепой позе людей и опять чешется.)

Неожиданно НАГАЙНА стремительно взлетает на

хвосте, короткий хлопок, как удар бича. Огромная плоская голова бьет РИККИ так, что он взлетает вверх, на секунду застывает в воздухе, быстро перебирая лапками, и шлепается в блюдо с салатом. НАГАЙНА быстро вертит головой, обнажив огромные белые зубы, мангуста нет, БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК плещет в ее сторону кипятком из кофейника, НАГАЙНА стремительно убирает зубы, хватая в рот яйцо и, черной лентой прочертив пространство, исчезает в саду, оставив на веранде застывших людей, горящий над ними сук и встающего из блюда перепачканного сметаной, жалкого мокрого РИККИ.

И опять – вспыхнувшая молния высвечивает неправдоподобно белым светом часть сада со свалкой, дынную грядку и цветы на ветру. Свет этот не меркнет с раскатами грома, лишь немного синее, как бы останавливая мгновенную вспышку.

ПТИЦА-КУЗНЕЦ. Динг-донг! Скоро хлынет дождь и битва придет к концу, потому что все знают слишком много, чтобы она продолжалась. Динг-донг! Нагайна ползет к норе с последним яйцом королевской кобры, кобры – царицы нашего сада, и Рикки-Тикки бежит следом. Динг-донг! В нашем саду война, война! Динг-донг!

ЧУА и ЧУЧУНДРА появляются из белых цветов. Обе в отчаянии.

ЧУЧУНДРА. Ты слышишь? Птица-кузнец поет о беде... Но смерть кобры не может быть бедой... Значит, значит... Надо кричать голосом Рикки-Тикки... Мы научились, мы научились... Пусть Нагайна думает, что мангуст везде... И тогда она уползет из сада!

ОБЕ (сило). Рикки-Тикки-Чк!

Густые белые цветы в стороне вдруг быстро и ритмично трясут головками, с них падают лепестки. ЧУА и ЧУЧУНДРА, замерев, открыв рты, смотрят на эти цветы. Глаза у них делаются белые и большие.

Потом из белых цветов высовывается длинная плоская голова НАГАЙНЫ с яйцом в пасти и все ее черное блестящее тело.

ЧУА и ЧУЧУНДРА (вдруг хором). Здравствуй, Нагайна. Здравствуй.

НАГАЙНА бросает на них бешеный короткий запоминающийся взгляд.

ЧУА и ЧУЧУНДРА (охваченные ужасом). Ах!

Раскат грома. Все затихает в саду. Шумный порыв ветра, как тяжелый последний вздох перед началом ливня, и под этот ветер-вздох длинное тело НАГАЙНЫ бесконечной темной лентой проскальзывает к свалке и, стягиваясь, исчезает в невидимой ранее норе. Нора эта под черепом буйвола, и череп с пустыми глазницами медленно покачивается.

Ветер стихает, цветы, дрожа, выпрямляются, и из них выскакивает перепачканный сметаной, со спекившимся тощим хвостом-палкой РИККИ. Крик, прыжок, РИККИ хватает за хвост исчезающую в норе НАГАЙНУ. Одновременно он пытается притормозить, уцепившись за предметы на свалке – кресло с пружинами, виолончель. Те отвечают то сильными ударами пружин, то стоном лопнувших струн. Мощный хвост все ближе подтягивает его к норе. Там, под свалкой, где напрягается мощное тело НАГАЙНЫ, дрожит земля, подпрыгивают и звенят битые бутылки.

РИККИ (сипло). Эй, кто-нибудь, помогите! Эй, что же вы?!

ЧУА и ЧУЧУНДРА начинают быстро крутить головами, будто не слышат, откуда их зовут.

Старый котел отлетает в сторону. Нора сквозная, из другой ее дыры появляется голова НАГАЙНЫ, в пасти у нее по-прежнему яйцо. Она осторожно опускает его на землю, но оно откатывается в сторону. Шея НАГАЙНЫ сначала вытягивается в сторону яйца, затем она поворачивает голову и мучительно вытягивается к первому входу в нору, откуда наполовину торчит РИККИ, вцепившийся в ее хвост. Удар, стон. Вспышка белой молнии. Быстро кружась, проносятся смерчем завернутые красные листья.

Перепачканный землей, мокрый, не понимающий меры своей беды РИККИ, пятясь, выбирается из норы, медленно поднимается, как кенгуренок, пытаясь сесть на тощий и не являющийся более опорой свой хвост.

РИККИ. Рикки-Тикки... (Он пытается издать боевой клич, но из этого мало что получается.)

Неожиданно лопается последняя пружина золоченого кресла. Ее звук как пушечный выстрел, тоскливый и мощный. Под этот звук РИККИ прыгает, вцепляется в шею НАГАЙНЫ позади головы и медленно ложится по другую сторону кресла. Так же медленно с тихим шуршанием опускается, будто опадает на землю, НАГАЙНА.

Еще порыв ветра, и красные, закрученные смерчем листья проносятся в обратную сторону.

НАГАЙНА и РИККИ смотрят в зал широко открытыми, живыми еще глазами.

НАГАЙНА. Вот и все. Кончается жизнь. Когда стареешь, стареет и яд. А я забыла об этом и вела себя как маленькая кобра, только что вылупившаяся из яйца. Как жаль, а впрочем, что ж сделаешь...

РИККИ (закрывает глаза). Может быть, она не укусила меня, может быть, я просто поранил шкуру об эти стекла и сучки... Но почему же так слабнут мои лапы и так плохо шевелится хвост... Не может быть, не может быть, не может быть...

Неожиданно темнеет, ярче разгорается Глаз Джунглей. Начинается дождь. РИККИ и НАГАЙНА неподвижно смотрят в зал. Огромные в этом увеличенном мире капли тропического ливня похожи на хрустальные шары.

НАГАЙНА. Мое яйцо! Последнее яйцо королевской кобры... Зачем все?! (Закрывает глаза.)

АТКИНС. Черт возьми, сэр! В Афганистане, в Африке, да и здесь я видел много печального. Однажды целый корпус перемер от холеры. Я, наверное, старею, сэр, и мне грустно... Однако смотрите, черт возьми! Да не шевелитесь же вы...

Яркий и привычный уже Глаз Джунглей за пеленой дождя моргает, моргает, меняет цвет и перемещается, спускаясь ниже и ниже. И вдруг обнаруживается на голой ветке как часть маленького мохнатого существа. Только один глаз его огромен, второй мал, печален и похож на собачий. Мохнатое тельце этого существа на крепких кривых косматых лапках составлено из разных зверюшек, потерявших пропорции, – зайца, олененка, волчонка, поросенка и птицы.

На небольших коротких своих лапках хозяин огромного глаза – существо из детского сна – проворно

спускается вниз, постанывая, повизгивая и похрюкивая, идет по стеклу и колючкам, присаживается на корточки и берет змеиное яйцо, слушает его и тихо стучит по нему. Яйцо лопается, как на пружинке выскакивает знакомая змейка в очках. Существо сразу щелкает ее по носу, так что очки у змейки подпрыгивают, и, присмиревшую, кладет в большой желтый цветок, который тут же с тихим звоном закрывается.

Так же постанывая, похрюкивая, сильно наколов одну лапу, светя, как прожектором, огромным своим глазом, существо это ковыляет к РИККИ, садится над ним, раскачиваясь, потом вдруг срывает огромный лопух и закрывает им РИККИ от дождя. И так, закрыв его от дождя, ложится рядом, согревая РИККИ шумным своим дыханием. Дождь из хрустальных шаров идет все гуще, и сквозь него светит, светит желтый неподвижный глаз. Удар грома гасит свет в саду, одновременно высвечивая его в доме, где последние минуты предотъездной суеты. Потому что БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК, ТЕДДИ, МАТЬ ТЕДДИ и БАБУШКА навсегда уезжают в Англию. Вещи уже собраны, и носильщики и кули под большими зонтами, и садовник, и даже нищий Матун – все здесь среди этого дома и среди этих упакованных вещей. Крыша в доме протекла от дождя, и на пустой кровати ТЕДДИ, и на пустом столе стоят тазы, в которые тоже громко каплют капли.

Далекий гудок парохода.

ТЕДДИ, накрывшись отцовским клетчатым макинтошем, в его же болотных желтой кожи сапогах по поясу, высовывается в окно.

ТЕДДИ. Рикки, Рикки, Рикки! Мы уезжаем, где же ты? Я приготовил тебе клетку... А в Лондоне выпустил бы тебя... Рикки, Рикки! Они не хотят ни минуты оставаться здесь, им всюду чудятся змеи... У папы будут неприятности по службе из-за этого отъезда... Но он такой безвольный... Рикки, Рикки!

БАБУШКА (не увидев ТЕДДИ, закрытого макинтошем, истерически). Тедди! Тедди! Где Тедди? Пропал Тедди!

МАТЬ ТЕДДИ (роняя большое зеркало). Тедди, мальчик, где ты? (Видит его, хватая на руки.)

ТЕДДИ отбивается, кричит.

ТЕДДИ. Ты же видишь, что нет Рикки-Тикки... Он всех спас, а мы бросаем его... Мы предатели, вот кто мы... И ты, и бабушка, и

папа, и я – все предатели... Рикки-Тикки, скорей сюда! Рикки, меня не выпускают в сад.

ТЕДДИ бьется в руках у мамы, теряя большой сапог.

БАБУШКА (разглядывая зеркало). Не разбилось, только трещина... Это к болезни... Пусть болезнь, пусть все что угодно, только не эта проклятая страшная страна.

Далекий гудок парохода.

БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК (нарочито бодрым волевым голосом). Ну что ж, вот и все. Несите вещи.

Носильщики поднимают чемоданы, открывают кожаные желтые зонты.

БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК (таким же громким волевым голосом). Поверь, малыш, нам не стоит огорчаться из-за зверька. Ведь драться со змеями – для Рикки такое же удовольствие, как для тебя, например, играть в теплой пыли. Ну что он будет делать в дождливой Англии?! Он не скажет тебе спасибо. Одни созданы для одного, другие – для другого.

МАТЬ ТЕДДИ (подходит и гладит БОЛЬШОГО ЧЕЛОВЕКА по лицу). Прости меня, прости. Я такая нелепая.

БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК (отстраняя ее руку, волевым голосом, в котором вдруг слышатся слезы). Все хорошо, дорогие мои, все хорошо! По-видимому, мы не созданы... (Машет рукой.)

Он пожимает плечами, поднимает пустую клетку, ставит на стол, еще раз пожимает плечами и решительно открывает зонт.

Музыка... На теновом занавесе под зонтами кули, носильщики, садовник,

БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК, МАТЬ ТЕДДИ, БАБУШКА И ТЕДДИ – маленькие фигурки с большими чемоданами уходят от нас между огромными листьями, тревожными большими цветами в мире смещенных объемов и понятий.

Медленно возникают крупные в этом масштабе персонажи нашей истории – ЧУА и ЧУЧУНДРА, ДАРЗИ и ПТИЦА-КУЗНЕЦ и вовсе незнакомые звери. Покачивая головами, они смотрят им вслед.

«У-у-у!» – гудит пароход.

«У-у-у!» – отвечает этот мир шорохами, шипением, шепотом и стоном. Удар грома, и возникает брошенный

дом, клетка на столе, забытый портрет королевы-вдовы.

Хромая на все лапы, в гостиную входит РИККИ-ТИККИ, доходит до стола, на котором стоит его клетка, присаживается, как кенгуренок, и слушает. Возникают шаги и кашель. РИККИ приподнимается. Через гостиную, покачивая головой, проходит МАТУН – нищий, забинтованный до бровей. Находит на столе забытую сигару, раскуривает, садится в качалку и начинает качаться, с наслаждением пуская дым кольцами. РИККИ медленно залезает на кресло, оттуда на стол и садится рядом с клеткой.

Обрушивается кусок известки, портрет забытой королевы начинает тихо покачиваться на стене.

Идет дождь, горит Глаз Джунглей. АТКИНС берет банджо.

АТКИНС (напевает, подмигивая). Злая ворона, не каркай тут

И не буди нашу детку.
В джунглях на ветках сливы растут,
Целый мешок за монетку,
Целый мешок за монетку дают,
Целый мешок...

Он повторяет этот куплет еще и еще. И с каждым разом дом стареет, качалка под МАТУНОМ пронзительно скрипит, зеленые побеги закрывают окна, а паутина – углы.

При последнем повторе РИККИ-ТИККИ встает на хвост, распустив его, как щетку. Пронзительно кричит: «Рикки-Тикки-Тикки-Чк!»

И словно в ответ, с треском открывается чашечка огромного желтого цветка, и из нее возникает крупная черная головка кобры и раздается знакомый леденящий душу звук, будто кто-то скребет по стеклу.

ТАПЕР (кричит ликующим голосом). Ну вот все и началось сначала. И будет так, пока стоит мир. (Торопливо надевает штiblеты и кланяется.)

Глядя на него, АТКИНС, продолжая приплясывать, кланяется тоже.

Занавес

1991



Фотограф – Геннадий Авраменко

Фильмография

«Седьмой спутник» (1968)

Режиссеры Алексей Герман и Григорий Аронов
Сценаристы Юрий Клепиков и Эдгар Дубровский (по одноименной повести Бориса Лавренева)
Оператор Эдуард Розовский
Художник-постановщик Игорь Вускович
Звукорежиссер Борис Антонов
Композитор Исаак Шварц
В ролях: Андрей Попов, Александр Анисимов, Георгий Штиль, Петр Чернов, Георгий Юматов, Анатолий Ромашин, Алексей Баталов и др.

«Проверка на дорогах» («Операция “С Новым годом!”») (снят в 1971, выпуск на экраны 1985)

Режиссер Алексей Герман
Сценарист Эдуард Володарский (по повести Юрия Германа «Операция “С Новым годом!”»)
Оператор Яков Склянский
Художник-постановщик Валерий Юркевич
Звукорежиссер Тигран Силаев
Композитор Исаак Шварц
В ролях: Владимир Заманский, Ролан Быков, Анатолий Солоницын, Олег Борисов, Николай Бурляев, Виктор Павлов, Майя Булгакова, Федор Одинокоев и др.

«Двадцать дней без войны» (1977)

Режиссер Алексей Герман
Сценарист Константин Симонов
Оператор Валерий Федосов
Художник-постановщик Евгений Гуков
Звукорежиссер Тигран Силаев
В ролях: Юрий Никулин, Людмила Гурченко, Алексей Петренко, Николай Гринько, Ангелина Степанова, Лия Ахеджакова, Михаил Кононов, Екатерина Васильева

«Мой друг Иван Лапшин» (1984)

Режиссер Алексей Герман

Сценарист Эдуард Володарский

Оператор Валерий Федосов

Художник-постановщик Юрий Пугач

Звукорежиссер Николай Астахов

В ролях: Андрей Болтнев, Андрей Миронов, Нина Русланова, Алексей Жарков, Юрий Кузнецов, Александр Филиппенко, Нина Усатова, Семен Фарада и др.

«Хрусталеv, машину!» (1998)

Режиссер Алексей Герман

Сценаристы Алексей Герман и Светлана Кармалита

Оператор Владимир Ильин

Художники-постановщики Владимир Светозаров, Георгий Кропачев, Михаил Герасимов

Звукорежиссер Николай Астахов

Композитор Андрей Петров

В ролях: Юрий Цурило, Нина Русланова, Юрии Ярвет-младший, Александр Баширов, Алексей Жарков, Ольга Самошина, Михаил Дементьев, Михаил Трухин, Константин Хабенский, Дмитрий Пригов, Генриетта Яновская и др.

«Хроника арканарской резни»

Режиссер Алексей Герман

Сценаристы Алексей Герман и Светлана Кармалита, по роману братьев Стругацких «Трудно быть богом»

Операторы Владимир Ильин и Юрий Клименко

Художники-постановщики Георгий Кропачев, Сергей Коковкин, Елена Жукова

Звукорежиссер Николай Астахов

В ролях: Леонид Ярмольник, Александр Чутко, Юрий Цурило, Александр Ильин, Евгений Герчаков, Петр Меркурьев и др.